



Secolul 20

@Asociația Ziaristilor Independenți din România

**PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU**

Coperta:

ANDRÉ MALRAUX,
în sanctuarul de la Elephanta,
lângă bustul colosal al triadei
Maheșamurti (India, secolul VI)

CEI DE LA 4 MARTIE

Detaliile se învălmășesc, crunt izvorînd, mereu, inepuizabil, în orizontul memoriei: cu fiecă zi mai multe, și într-un fel nou, paradoxal, acute, cînd le-ai fi crezut așipite în valul timpului care trece; detaliile care nu pot fi detalii, într-atît s-au legat toate de nedespărțit, în aceeași alcătuire, de moarte și mîntuitoare frăție. Și timpul, care nu trece, care nu mai poate trece ca pînă acum, care nu-și mai poate luneca neștiutor inelele — cu șira spinării țintuită parcă de împunsătura monstruoasă a unei clipe...

Clipa aceea s-a instalat imensă în sufletele noastre, sfidînd durata obiectivă, măsurile ei convenite. Cum s-o aduni, pentru viitor, în tipare rațional mensurabile? Ea își răsare îndărătnic în față, ca un prezent absolut, — prezentul trăirii pînă în străfundul viscerelor, pînă la bătaia nebunește suspendată a inimii. Nu « ziua cea mai lungă » — cum se numea un vestit reportaj din război, — despre o zi decisivă, ilustră; ci secunde cele mai lungi, — pentru că dense de avalanșa unei urlașe precipitări a destinelor. Ne-a fost dat să-l trăim, acest concentrat de tragedie, în pragul unei primăveri ce surîdea precoce; ne-a fost dată această favoare funestă, față de care orice pagină de reportaj capătă, fără să vrea, cadența memorialului tragic.

Am auzit, în aceste prompte evocări, țipătul fără veaz al vieții care-și proclamă inocența și dreptatea, împotriva stihiei, am auzit, imperioasă, voința de a supraviețui dezastrului, cu orice jertfă: «Tăiați-mi mîna, dar scoateți-mă de aici», chema o femeie cu brațul prins fără speranță sub dărîmături; n-a fost nevoie, au extras-o totuși vie, cu brațul ei întreg, din coșmarul de bolovani și moloz. Dar toți, și cei care ne-am numărat după cutremur vii și teferi, știm că am lăsat acolo, în risipirea zidurilor, ceva din noi, cu duritate retezat, desprins din flința noastră adîncă, precum un braț fără de milă zălogit Furiilor.

Cine va rosti, întreagă, peste ani, mînia din hohotul lor neîmbîlînit? Și cum am uita, povestind-o, tot ce ne siderează astăzi cugetul — simetria atîtora din aceste sinistre combinații ale hazardului, strania impresie de tainică «programare», învecinînd imprevizibilul cu o mecanică precisă? Și cealaltă surpriză, precisă și ea în alt mod, a unui imprevizibil exaltant și fratern, care conține, la rîndul lui, nebănuite răsturnări și revelații; acelea, bunăoară, dînd gratuitului mîntuitoare funcționalitate: cu alpiști urcînd brav pe munți dureroși de molozuri, cu irezistibili casacadori trepidînd tăcuți prin tuneluri de cîrțiță, tîrîndu-se infailibili și sobri în urmărirea vieții; parcă voind să amintească, prin osîrdia și propriul lor sacrificiu, că ficțiunea a pătruns de pe acum, netemătoare, în măruntaiele informe ale catastrofei.

Nu pentru a suscita naiv emulații, ne vin pe buze mari poeme, «Agadir» al lui Lundkvist — aici, la noi, publicat —, în care pulsează fierbinte, nudă, ferocitatea stihiei. Nu pentru a uita de cuvînta cu care trebuie să ne căutăm rănile și nevoile, dezbrăcați de vanlăți și de orgoliile retoricei. Dimpotrivă, credința în poem, și în puterile de solidaritate ale cuvîntului, e dintre acelea care ne rămîn, inatacabile în restrîște. Vor fi poeme, responsabile și grave, trebuie să le visăm, trebuie să le chemăm, ca să putem reînvîța încrederea în lucruri; cînd ne-au trădat atîtea certitudini de beton și piatră, — cînd ne-a trădat astfel pămîntul, cu care speța noastră, fragila noastră speță, avea un pact obscur, vechi de milenii!

Ni s-au tulburat sufletele, tresar din adînc, dintr-un adînc filogenetic, stupefiate așteptări, amintiri nebuloase din întîilele timpuri; și, fascinată, aderentă la vechi straturi de mitologie, indignarea că îndurăm toate acestea, incredibil, nu de la foc sau apă, ci de la reazemul și malca noastră Gea. Dacă în blăs-

temele noastre răsună vreo retorică, nu-i decît retorica involuntară, imemorial bătrînă, a suferinţei; a te feri de ea, premeditat, ca de un artificiu, ar fi la fel de frivol cu a o căuta anume.

A scrie, a scrie totuşi, lîngă ruine, nu poate fi acum o impudoare. Sau este, simplu, candida, sfînta impudoare de a trăi, de a «mai trăi»: după năprazna care a secerat atîtea fiinţe lîngă tine, încît uneori îţi surprinzi, tu, sănătos şi întreg, un sentiment de absurdă vinovăţie. Morţii noştri, cei mulţi răpuşi la 4 martie, şi cei — pentru noi, mult prea mulţi — pe care i-a jertfit breasla scrisului, ne comandă să mărturisim şi pentru dinşii, împotriva urgiei. Meşteri ai verbului şi ideii, suavi, solemni şi fierbinţi, de la Baconsky la Ivasiuc, meşteri ai surîsului care părea sortit să umilească însăşi moartea, ca Toma Caragiu, — viitorul ne-a fost îpuţinat cu atîtea lumini, care urcaseră grav, deloc lesnicios, înspre un zenit de ardere concentrată şi plină. Revista noastră le aşterne, în numărul ei următor, un prinos de laudă înfiorată şi neconvenţională amintire.

Cît despre paginile acestui număr, de faţă, cu zaţurile răvăşite de cutremur, şi totuşi tandru, răbdător şi iute recompuse, prin vrednicia tipografilor, ele ne poartă — semnificativă potrivire — înspre miezuri de gînd care proclamă o luptă exemplară cu destinul. Eroul ei, Malraux, a fost, ca nimeni altul, hăituit de prezenţa, de familiaritatea dezastrelor: unele de el căutate, în orice caz bărbăteşte asumate, avionul prăbuşindu-se în luptă, închisoarea, tortura, condamnarea la moarte, altele nemilos căutîndu-l — nevasta călcată de tren, feciorii zdrobiţi amîndoi, în acelaşi accident de maşină... Sartre scrisese că pentru el, pentru Malraux, lacom, în roman, de confruntări capitale, care să verifice în atroce sublimul, omul este «un être-pour-la-mort», o fiinţă pentru moarte; la care autorul replicase cu aceste cuvinte care spun totul: «Et si, au lieu de dire "pour", on disait "contre"? Şi dacă, în loc să spunem „pentru”, am spune “împotriva”? Nu e acelaşi lucru decît în aparenţă...»

A scruta cu ochii larg deschişi moartea, dar pentru a-i rezista, pentru a afirma puterea de «împotrivire» care măsoară grandoearea condiţiei umane. Şi nu ca un fragil principiu livresc, ci ca o tensiune ireductibil luminoasă, opunîndu-se flagelurilor în însăşi fibra ultimă a omului «primordial».

Celălalt erou al acestor pagini, românul Brîncuşi, a pornit tot dinspre moarte, în gestul de invincibilă austeritate redemptoare, cu care a întipărit un întreg secol de artă: «Cimitirul

m-a învățat să nu mai sculptez cadavre în bronz sau în marmură», spunea el. Depășise moartea într-o vitalitate ingenuu bătrână, primordială; dăruia «bucurie pură» cu o gravitate care n-ar dezonoara nici o tragedie.

Vocația lui imperturbabilă, curajul lui de a făptui, ca într-o calmă demiurgie, într-un absolut al «flinței», care e dincolo de artă, — ne ating acum mai profund și mai viu ca oricând, precum niște simboluri de radioasă perenitate; acum cînd, în asprimea clipei, neașteptînd laudă sau răsplată, un popor întreg a înțeles să continue și «să fle»: stăpinit și demn, generos și unit, în jurul conducătorilor săi și a celui dintîi dintre ei. În acest neînterupt efort colectiv, în această ofensivă călăuzită pas cu pas de președintele Nicolae Ceaușescu, continuitatea românească a coborît din istorie, din istoria ei tenace, într-un prezent al verificării fulgurante. A supraviețui, în raport cu această grandioasă convergență de voințe, cu truda neodihnită, zile și zile în șir, netemători și fraterni, a militarilor, geniștilor sau a minerilor, a medicilor care au înscris prodigii de devotament și dăruire, a muncitorilor sau atîtor studenți, fără emfază bucuroși de a-și fi făcut datoria, — a supraviețui, în aceste condiții, nu-i doar o necesitate presantă a insului, ci o datorie de onoare față de o obște întregă. A supraviețui, făcînd să dăinuie în lume, cu flecare proaspătă izbindă, șansa unei istorii care ne-a salvat miraculos, — aceea la care se referea unul din prietenii noștri, cunoscutul istoric Ghisalberti, cînd, adresîndu-se cuiva din redacție, evoca o întîlnire cu Iorga; îi rămăseseră gravate în memorie și ni le reproducea, a îmbărbătare, aceste vorbe ale marelui istoric: «Românul nu piere».

Nu știu dacă am învățat destul din dezastrul care ne-a îndoliat la început de primăvară. Asta rămîne s-o stabilească, pentru flecare, anii ce vor veni. Dar de pe acum îmi pare neîndoielnic, — în continuitatea construcției noastre, a flinței noastre lăuntrice, astfel de cumplite încercări vor isca fertil un «înainte» și un «după». Scos la lumină din temnița lui de moloz, unul din acești oameni care ne reveneau a fost întrebare cine e: «Unul de la 4 martie», a răspuns. Printr-o solidaritate care ne-a marcat indelebil, nu sîntem toți, într-un fel, n-am devenit, «cel de la 4 martie»?

DAN HĂULICĂ



Secolul 20 Revistă de literatură universală

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

Colegiul de redacție:

ACAD. AL. PHILIPPIDE, ACAD. EUGEN JEBELEANU, ZOE DUMITRESCU-
BUȘULENGA, MIHNEA GHEORGHIU, EDGAR PAPU, VASILE NICOLESCU,
OV. S. CROHMĂLNICEANU, ȘTEFAN AUG. DOINAȘ, ALEXANDRU BACIU,
DAN HĂULICĂ, REDACTOR-ȘEF

189-190-191

10-11-12 • 1976

SUMAR

DAN HĂULICĂ: **CEI DE LA 4 MARTIE**

Secolul 20 Parametrii sintezei • 3

ANDRÉ MALRAUX CULTURA CA ANTI-DESTIN

GEO BOGZA: *Norul cel mare* • 11

EUGEN JEBELEANU: *Stihuri pentru André Malraux* • 13

JEAN LACOUTURE: *Geniul impetuos al timpului* — fragmente, în românește de
Angela Cișmaș • 14

MĂRTURII ÎN TIMP

ANDRÉ GIDE: «... viteaz și disperat totdeodată» • 33

JAWAHARLAL NEHRU: «... în jocul vieții și al morții» • 37

GAËTAN PICON: «... sub constelațiile Istoriei», în românește de Alexandru
Baciu • 38

VICTORIA OCAMPO: *Timpul lui Malraux*, în românește de Alina Ledeanu • 45

ULTIMUL MALRAUX

ANDRÉ MALRAUX: *Închinare*, în românește de I. Igiroșianu • 49

ANDRÉ MALRAUX: *Lazare, roman*, fragmente, în românește de Florica-Eugenia
Condurachi • 55

ANDRÉ MALRAUX: *Rege, te aștept la Babilon*, în românește de Cristina
Isbănescu Hăulică • 67

LECTURI ROMÂNEȘTI

- RADU POPESCU: *Malraux și eroul* • 89
VALERIU RÂPEANU: *Întîia noapte a morții lui* • 99
CONSTANTIN ȚOIU: *Carul blindat* • 102
NICOLAE BALOTĂ: *Mitul resurecției* • 105
ION MIHĂILEANU: *Întîlniri cu Malraux* • 108

UN CONCEPT FUNDAMENTAL AL SECOLULUI XX MUZEUL IMAGINAR

- JEAN LEYMARIE: *Malraux și creația artistică, în românește de Alina Ledeanu* • 117
ROGER CAILLOIS-ANDRÉ MALRAUX: *În jurul « Muzeului Imaginar » — Dialog, în românește de Sanda Răpeanu și Ruxandra Soroiu* • 127
ANDRÉ MALRAUX: *Muzeul Imaginar și literatura — « Neocritica », eseu, în românește de Aristida Erimicioiu* • 135

BIRUINȚE ALE SPIRITULUI ROMÂNESC BRÂNCUȘI

- DAN HĂULICĂ: *Pureté et plénitude*
MIRCEA ELIADE: *Coloana nesfîrșită, piesă în trei acte, cu o prezentare de Barbu Brezianu* • 171
CAROLA GIEDION-WELCKER: *Pornind de la Joyce și Brâncuși, în românește de Alexandru Al. Șahighian* • 211
OLGA BUȘNEAG: *O conștiință critică nedesmințită* • 221
Căutări inedite ale lui Brâncuși: *În jurul imaginii fotografice*
VALERIU RÂPEANU: *Brâncuși-Satie* • 229

GLOSSE ȘI COMENTARII

- BENJAMIN FONDANE: *O mare oază de tăcere, în românește de Tea Preda* • 238
WILLIAM TUCKER: *De la Rodin la Brâncuși* • 247
PIERRE ROUVE: *Brâncuși: Renașterea Trans-Renașterii, în românește de Lida Igiroșianu* • 249
GEORGES CHARBONNIER: *Ansamblul de la Tîrgu-Jiu: o paradigmă a convergențelor metodologice, în românește de Cristina Isbășescu Hăulică* • 251
JAMES JOYCE: *Ecce puer, interpretare de Marcel Breslașu*
J.J. SWEENEY: *Artă și copilărie, în românește de Nina Stănculescu*
BARBU BREZIANU: *Portret Imaginar* • 257
NICULAE AGÂRBICEANU: *În atelierul meșterului* • 261

ITINERARII

- DAN GRIGORESCU: *Episodul american al artei brâncușiene* • 269
FLORENCE HETZLER: *Anchetă Indiană. Cu Noguchi, despre Brâncuși și Indore, în românește de Rodica Tinlă* • 275

PREZENȚE ROMÂNEȘTI

PARAMETRII SINTEZEI

Este cît se poate de semnificativ pentru înaintarea României pe drumul desăvîșirii societății socialiste multilateral dezvoltate, că, din startul celui de al șaselea cincinal, concomitent cu preocupările complexe legate de creșterea eficienței economice, perfecționarea relațiilor sociale, a metodelor de organizare și îndrumare în vederea adîncirii democrației socialiste, conducerea de partid și de stat, personal Președintele țării, elaborează măsuri, angajează susținute acțiuni menite să asigure culturii o solidă bază de masă, ferită de improvizații, deschisă nu numai răspîndirii produselor spiritului, dar și înmulțirii celor chemați să susție îmbogățirea patrimoniului intelectual și artistic, cu valori autentice, animate de suflul înnoirilor creatoare din patria noastră. O solidaritate fundamentală, deschizătoare de vaste orizonturi și dătătoare de satisfacții adînci, se consolidează sub ochii noștri între sfera culturii și celelalte domenii ale activității colective, dînd curs aceleiași unanime voințe de propășire și afirmare plenară. Caracterul fecund revoluționar al unei atari solidarități a fost ilustrat elocvent în componența, în dezbaterile și deciziile Congresului educației politice și a culturii socialiste iar, ulterior, în Programul de măsuri pentru ridicarea nivelului muncii ideologice, politice și cultural-educative — program destinat să asigure condiții optime înfloririi talentelor originale și să dea un avînt fără precedent difuzării valorilor reprezentative dincolo de granițele țării. Consecința nu poate fi decît mobilizarea factorilor de cultură pentru o evaluare și mai eficientă a potențialului lor de manifestare, împotriva inerției conservatoare, a apatiei, a practicismului rutinier, ca și împotriva precipitărilor facile, fără suport și fără consecințe în planul realizărilor durabile.

A răspunde actualei emulații de energii și inițiative înseamnă, mai mult decît oricînd, seriozitatea lucrului înfăptuit, grădîtor prin el însuși. Reperele muncii eficiente, înscrise la loc de frunte în societatea românească actuală, ridiculizează « calculele » eventualelor fanfaroni, întîrziată în frazeologie de paradă, înfătuare demagogică și suficientă. E important, tocmai de aceea, să vedem fiecare pe tărîmul priceperii și calificării profesionale prin examen calm, lucid, ce avem de înfăptuit, cum putem folosi la maximum acumulările înmagazinate, să le fructificăm spre a ne mîndri, apoi, cu rezultate tot mai consistente, impuse în toate sectoarele de către baremurile ridicate ale cincinalului în curs, 1976—1980.

La finele acestui cincinal, « Secolul 20 » va păși în al treilea deceniu de activitate. Retrospectiv privindu-i traectoria către maturitate, se observă pe toată întinderea sa impulsul imprimat de continua expansiune și aprofundare a rezonanțelor culturii noastre socialiste. Dacă la aparțiție, — în urmă cu peste 15 ani, cînd dialogul cu celelalte culturi, rarefiat de pe vremea războiului, abia se restabîlea, solicitînd umplerea febrilă a numeroase lacune de cunoaștere — paginile revistei se raliau campaniei declanșate de recuperare, în deosebi prin evantaiul textelor beletristice puse în circulație, noi exigențe s-au reliefat, pe măsură ce au intrat în acțiune și alte canale de difuzare a

literaturii străine tălmăcite (rubrici speciale și în restul publicațiilor, emisiuni regulate la radio și televiziune și, în primul rînd, intervenția prolifică a editurilor Univers și Meridiane). În fața valului de traduceri, cu un spectru geografic și istoric potrivit variațelor așteptări, eclectismul de magazin literar rămînea descoperit, angrenat în oscilațiile momentanului, lipsit de siguranța prizei. Ca să catalizeze mereu și efectiv interesul unui public introdus progresiv în ambianța literaturilor străine, «Secolul 20», încurajat chiar de creșterea gradului de informare, se va considera obligat să plaseze accentul contribuției sale specifice pe formarea discernămintului și receptivității cititorului, atrăgîndu-l în procesul de pătrundere și confruntare a valorilor. Firește, temeiul fiecărui număr avea să fie asigurat, în continuare, de textele oferite lecturii, poeme, piese de teatru, copioase fragmente de proză și adesea romane întregi, eseuri, confesiuni de laborator, luări de atitudine din partea personalităților proeminente de pe diferite meridiane ale globului. Autori străini, deveniți ulterior familiari la noi, au figurat în premieră într-unul sau altul dintre numerele alcătuite pe parcurs. Cu ani în urmă, «Secolul 20» jalona prima antologie de poezie franceză modernă în românește, imbold și nucleu lucrării de astăzi, în trei volume, din Biblioteca pentru toți. Aceeași populară colecție consacra nu de mult entuziasmul pentru vigoarea epică a lui Garcia Márquez, după ce fusese descoperit publicului în prealabil în cuprinsul «Secolului 20», alături de alți destui prozatori sud-americani, urmînd a trece și ei în cataloagele editurilor. Cînd se tipărea în volum Galaxia Gutenberg a lui Marshall McLuhan, principiile sale despre supremația «mass-mediei» făcuseră obiectul unui amplu grupaj «pro și contra» în revista noastră. Sint opere fundamentale și autori cu care pînă cum lectorul interesat nu a intrat în contact decît prin intermediul «Secolului 20». Să amintim, exempli gratia, doar de romanul Herzog al recentului laureat cu Nobelul 76, Saul Bellow, de clasicul Ulysses al lui Joyce, de critica unui George Steiner, de contribuția lui Walter Benjamin la consolidarea esteticii marxiste sau de reflecția culturalo-antropologică, extrem de disputată, a lui Herbert Marcuse. Lărgirea organică a ariei de explorare, includerea constantă în circuitul atenției a zonelor nestrăbătute sau insuficient investigate, chiar o anume intenționat-cultivată plăcere a ineditului, reprezentînd criterii avute în vedere la armonizarea textelor, număr de număr. Dar paginile venșia oricît de ingenioasă suportă handicapul materiei abundente, de unde posibilitatea rătăcirii printre aparențe, ezitarea nedumerită uneori, alunecarea fortuită în marginalizare, selecție, tălmăcire, cristalizare a sumarelor, trebuiau, natural, să se concentreze într-o direcție ferm sustrasă hazardului, dispersării, să se revendice de la un mobil de perspectivă, omogenizator și, totodată, deschis diversificării suple. Astfel a prins contururi, în ritmul înălțurii succesive a numerelor, dincolo de profilul ficțional luat în parte, mai strîns configurat sau mai disparat, fluxul continuu, osmotic, dîrînd toate articulațiile, subsumate riguros avansării către ținta suverană: calitatea lecturii.

Nu e în discuție vreo revelație subită, vreun concept prestabilit, imuabil, ci reflexul experienței perseverent sedimentate, tradusă în sudura lăuntrică redacțională pe cunoașterii, cu solicitările ivite în consecință. Cu cît s-a extins cantitativ domeniul traducerilor, de la scriitorii clasici la cei în viață, cu cît curiozitatea cititorilor a fost mai vast angajată pe multiple căi, cu atît mai responsabilă a simțit «Secolul 20» participarea sa la complexa acțiune culturală pentru perfecționarea instrumentelor de prospectare și interpretare, de asimilare critică și racordare a sensibilității publicului românesc la competența inteligențelor creatoare în lumea de azi. Premizele modalităților proprii de sincronizare ar trebui căutate în girul expertizelor monografice, adesea

pe întinderea cîte unui întreg număr, de reconsiderare pe baza concepției marxiste a operelor și fizionomiei artistice ale unora dintre cei ce au ilustrat tensiunile epocii moderne în mișcarea sa de eliberare din tipare anchilozate, apropiind creația literară de efervescenta contemporaneității. Pe rînd, proeminente « faruri », altădată absente de la orizontul nostru, Proust, Kafka, Faulkner, Musil, Maiakovski, Joyce, Rilke, Virginia Wolf, Pavese, Apollinaire, Breton, Camus, Belii, Borges, Claudel, Carpentier și alții, au incitat, cu fasciculele lor de lumini, atenția spre esențe, în sumare împletind exegeza cu exemplificarea copioasă, documentul de arhivă cu iconografia revelantă, într-o îmbrățișare totalizatoare, ispitită de sugestia sintezei. Este locul de a preciza imediat că sinteza rivnită vizează strict unghiul de cuprindere, o atitudine sistematică, flexibilă, făgăduind altitudinea judecății competent fundamentată, străină de prezumția epuizării posibilităților de abordare, ceea ce ar echivala cu încorsetarea în formule elaborate odată pentru totdeauna, pretențios pedante, sortite sterilității. Spiritul de sinteză, treptat încorporat de « Secolul 20 » în fibrele constituției sale, chiar în înfățișarea tipografică, departe de a introduce un etalon fix, propune mai curînd un stil de receptare, favorabil emancipării lecturii din canoane lineare, unilaterale, desuete într-o vreme marcată robust de interferența disciplinelor spiritului, cînd se vorbește de « modularitatea » cunoștințelor și se obțin rezultate spectaculoase, mutații decisive tocmai prin suspendarea barierelor dintre domenii tradițional separate, cum erau biologia și fizica, matematica și chimia, științele naturii, de cele fizice. În locul opozițiilor, deosebirilor, apar înfin mai rodnice apropierea și stimularea reciprocă spre a evita blocajul soluțiilor definitive, uniformizante, și a asigura cîmp liber de afirmare virtuților potențiale, derivate din relații inedit stabilite. Procesul confirmat în științe răscolește cu egală intensitate resorturile creației artistice. Se produc și aici identice metamorfozări, cu consecințe poate nebănuite încă, și care preînd, cu atît mai imperios, un ochi avertizat, disponibil să discearnă în elemente aparent eterogene, simbioza, să integreze observațiile imediate unui sistem coerent, ferit de jocurile efemerului. În întîmpinarea unor astfel de imperative s-a înscris de la început suita numerelor dedicate raporturilor dintre literatură și celelalte arte (film, muzică, plastică) sau laturi ale existenței moderne (sportul). Le vor urma noi investigații, deocamdată în stadiul gestației redacționale, privind literatura și arhitectura sau literatura și medicina, cu o specială aplecare asupra descifrărilor psihanalitice. Însă, depășirea parcelărilor consacrate de obișnuințe, dizolvate ca efect al interacțiunii modelatoare, ridică neapărat problema parametrilor adecvați de estimare. Cîteva repere au fost schițate într-un mai vechi număr special rezervat structuralismului. Mai puțin teoretic, mai aplicat, operația a continuat în cadrul numerelor compacte inspirate de bivalența cultură-tehnologie (« Homo faber »), de semiologia corpului omenesc, sau de relevanța perpetuării unor modele tematice (« d'après-urile »). În acord cu o tendință care se afirmă tot mai pregnant în întreaga presă culturală a lumii, demonstrația s-a sprijinit, de fiecare dată, pe text dar și pe imagini plastice, ilustrația făcînd parte din demersul intim, funcțional, ca argument inseparabil. Intră în joc — și va intra tot mai mult — o logică lăuntrică a interferențelor, cu grija păstrării echilibrului, unei armonii organice, spre a evita alunecarea în decorativism fastuos, parazită.

Ține de vitalitatea unui stil al sintezei, fertilizat prin forța de șoc a materialismului dialectic și istoric, să asigure convergența sincronismului și diacronismului, să asociază prezentului impetuos perspectiva istorică, într-o stenică împletire a identificării originilor cu aspirațiile cele mai îndrăznețe. Invitînd cititorul să atace aspecte nodale de morfologie și axiologie ale culturii moderne, « Secolul 20 » alternează planurile verticale și orizontale, le întretele constructiv, conform angrenajului interior, convergent. Cum s-ar fi putut, bundoară, defini dintr-un unghi contemporan așa zisul « spațiu mediteranean », leagănul de veacuri al spiritualității europene, fără prelungite amorse în trecut ?

Nimic paradoxal, prin urmare, ca sub emblema «Secolului 20» să figureze, puse în lumină actuală, creații din veacuri anterioare. Cazul lui Ariosto mai de mult, al lui Michelangelo, recent, se leagă numai accidental de fila comemorativă din calendar. Justificarea de fond este aceeași care a determinat, altădată, alcătuirea unui bogat număr Dostoievski, în ideea explicită a descifrării surselor prozei moderne străbătută de neliniștile conștiinței în luptă cu o realitate traumatizantă, martoră alunecărilor în absurd, sesizând labirinturile subconștientului sau impactul obiectelor ca sursă de instrăinare a omului. Simbioza definitorie trecut-prezent a structurat și amplele excursuri în teritorii mai îndepărtate: Persia, Japonia, Islanda, Mexic (în pregătire, India, Africa), cu intenția de a verifica intervenția catalizantă a «exotismului» în coagularea atîtor forme moderne de creație, potrivit unui mecanism circumscris într-un caet de dată recentă. Mai funcționa în respectivele împrejurări și convingerea dinamitării europocentrismului, în floare cîndva, dar incompatibil cu era mijloacelor electronice de comunicare, de transmitere a imaginilor și știrilor aproape concomitent de la un capăt la altul al pămîntului. S-au scurtat subiectiv distanțele și s-au dilatat obiectiv ecourile faptelor diurne. Evenimentele aflate, pe vremuri, după generații, din cronici ori memorii postume, iau astăzi imediat calea telexurilor ca să asedieze din toate părțile opinia publică. Prezentul cu pulsurile sale vii, contradictorii, imprevizibile, obsedante, are o percutanță contagioasă. Cunoașterea umană s-a accelerat, reclamînd forme diverse, elastice, adesea la antipodul acelor stabilizate, izvorite din răgazul contemplativ și lente filtrări, lîniștitoare pentru spirit. Alături de angrenajele așezate, minuțios sudate, cîștigă teritoriu țișnirile accidentale, precisul și clarul se mariază cu fluidul și instabilul, operativitatea experimentală concurează finitul. Acestei dialectici, «Secolul 20» — el însuși tribut ar tatonărilor laborioase, îndelung verificate, împline pînă la izvoare — i-a acordat din ce în ce mai insistențe credit; documentul netransfigurat (la rubrica «viața imediată»), reflexe spontane ale timpului (în capitole prezente la diverse intervale sub genericul «literatură și eveniment») pînă la colajul publicistic de natură să oglindească orele incinse ale actualității politice chiar în momentele de angajare hotărîtoare a destinelor (ca în numărul anchetă dedicat Portugaliei) s-au dovedit apte să inoveze arsenalul tradițional al sintezei. Cu insistențe redacționale sporite, desigur că în această direcție vor mai fi de înregistrat sporuri profitabile. Insistențe, mai ales, în coordonarea și planificarea materiei, astfel încît să dispară decalajele actuale, iar ritmicitatea revistei să se normalizeze efectiv.

Toate aceste coordonate — examinate aici rapid, absolut funcțional, în scopul detașării din agenda cotidiană a permanențelor — conduc spre închegarea unei viziuni sinergetice asupra fenomenelor culturii, ca întreg ce reclamă judecata componentelor sale mereu în funcție de ansamblu. Promovată în consecință, calitatea lecturii este în drept să se răsfrîngă și invers, în însăși citirea revistei. Cînd evidențele statistice certifică regulat epulzarea tirajelor, cînd exemplarele proaspete dispar de pe galantare în cîteva zile, sînt probe palpabile, incontestabile ale unei comunicări strînse cu masa cititorilor — greu de mistificat de către intempestivi energumeni după foietarea la nime-reală a cîine știe cădrul număr privit izolat, scos arbitrar din funcția sa de verigă într-o demonstrație cumulativă, cu amplă respirație, dezvoltată în lanț continuu. Se confirmă, mai presus de calculul sufragiilor — existența unei audiențe statornice, dorită în primul rînd semnificativă. Adică difuziune larg stimulată, vegheată de severa și nobila pledoarie leninistă împotriva confundării accesibilității cu «vulgarizarea» plată și dimpotrivă pentru «popularizarea» concepută ca transfer activ de idei, condiționat de aportul gîndirii personale, originale. Niciodată nu vom fi făcut prea mult spre a satisface exigențele ce decurg de aici.

Angajat într-o direcție contrară posturii unui amorf mozaic de traduceri, «Secolul 20» proiectează eforturile sale de sinteză în relație indisolubilă cu aspirațiile mereu

mai ambițioase ale spiritualității noastre. Prin diversitatea genurilor de creație promovate, prin felul de a le asuma, dă măsura interesului, capacității de recepție, evoluției publicului românesc și, în același timp, îl orientează spre un orizont de amplitudine deschisă, îl pregătește nu numai să înțeleagă, dar să și facă posibilă reverberarea cit mai multor valori autohtone demne de a intra în circuit universal. Astfel se precizează rolul său de punte, înlesnind relieful simetriilor, ca să devină vizibile și operante tendințele de comunicare pe deasupra distanțelor și deosebirilor de limbi, pentru recunoașterea aptitudinilor tuturor popoarelor de a contribui la exprimarea, răspândirea și cimentarea convingerilor umaniste, a speranțelor fundamentale în progres și prietenie. Nu este un secret că strădania pusă în îndeplinirea acestui rol — în lumina liniei partidului de intensificare a contactelor pe arena mondială — a stîrnit adeziunea unor prestigioase personalități din țară și străinătate, ale căror aprecieri deloc convenționale au fost parțial reproduse în revistă la momentul cuvenit. Altele se păstrează consemnate în « cartea de aur » a redacției, deschisă celor ce ne onorează cu vizite transformate adesea în intense schimburi de vederi. « Deși cred că literatura nu poate schimba lumea, ea poate contribui la înțelegerea între oameni — remarcă scriitorul sîrb Risto Tosovici, pentru a preciza: Sînt convins că revistele literare, așa cum este a dumneavoastră, constituie poduri ale acestei înțelegeri ». La o atare părere se alia venerabilul scriitor ceh Wilem Zavada cînd declara: « Revista « Secolul 20 » îndeplinește o misiune nobilă și importantă nu numai în cadrul culturii românești, dar și în domeniul relațiilor culturale internaționale. Cunoașterea reciprocă a literaturilor contribuie la cunoașterea reciprocă a popoarelor, la înțelegerea lor reciprocă ». Este ceea ce exprima și reputatul poet italian Eugenio Montale cînd vorbea, referindu-se la revista noastră, de « universalitatea ei activă ». Atributele de « forum » reprezentativ erau subliniate comparativ de redactorul-șef de la lunarul francez « Europe », Pierre Gamarra: « O revistă e locul unor schimburi internaționale de valori. Spiritul unui Caragiale o poate însuși deopotrivă cu spiritul unui Molière sau Eluard. . . Publicațiile noastre sînt ca niște dispeceri subtili și puternici ai întîlnirii și creației universale. Ele sînt mașini umane de science-fiction, locul unde trecutul își dă mîna cu viitorul, prezentul cu posibilul, visul cu bilanțul de realizări ». Asemenea mărturii se adaugă multiplele dovezi ale interesului constant cu care este înregistrată, așteptată, considerată prezența românească în lume sub orice aspect. Era mai mult decît oportun ca, acolo unde își dezvăluie o firească îngemănare voci ale literaturilor de pretutindeni, să se audă, cu titlu autologic, și glasurile autorizate ale literaturii noastre (vezi rubrica permanentă « Scriitori români în limbi străine »); nu numai pentru a întări armătura imaginii de convergență la capătul efortului defînit de sinteză teoretică, dar și pentru a da un conținut complet laturii practice, de laborator în sectorul traducerilor, punînd simultan la încercare capacitatea limbii române de a reproduce și de a fi reprodusă, de a-și etala flexibilitatea, iscusința, rafinamentul, resursele inepuizabile de agent valutar activ, primînd și restituînd prompt, în competiția schimburilor mondiale de idei.

Fiindcă, în definitiv, oricîte elogii și satisfacții l-ar aduce « ridicările de teren » operate în scopul alcătuirii unei hîrți elocvente a mișcării literare și artistice pe mapamond, adevărata mîndrie pentru « Secolul 20 » rămîne de a sluji, prin determinări de ansamblu, configurarea mai exactă a locului particular ce revine creației românești.

Climatul fertilizant al socialismului garantează împlinirea forțelor creatoare ale națiunii și creează cele mai potrivite condiții pentru ca ele să se distingă, să își demonstreze consistent personalitatea tocmai pe fondul schimburilor internaționale intense. Celor dezinformați, străini de vigoarea socialismului, atribuindu-le propria lor îngustime de vederi cînd li pun în seamă imaginare bariere, le-a răspuns răspicat tovarășul Nicolae Ceaușescu într-o expunere de vastă forță programatică în care sînt consemnate direcțiile esențiale ale ascensiunii noastre pe orbita civilizației și culturii contemporane: « În

epoca actuală a revoluției tehnico-științifice și a avântului general al culturii, participarea activă la schimbul de valori științifice și de artă constituie o condiție a progresului fiecărei țări, cu atât mai mult pentru țările mici și mijlocii. Noi pornim de la faptul că făurirea socialismului nu se poate realiza decât pe baza a tot ce a realizat mai bun omenirea în toate domeniile economico-sociale, inclusiv în cel al artei. Este de înțeles că, adoptînd un grandios program de edificare socialistă a țării, nu ne gîndim de loc să ne izolăm de alte popoare, ci, dimpotrivă, ne propunem să lărgim cît mai mult colaborarea pe baza respectului și avantajului reciproc. (...) Dorim să importăm din alte țări acele lucrări literar-artistice care să îmbogățească orizontul oamenilor muncii, să contribuie la cunoașterea luptei și preocupărilor altor popoare pentru progres social și pace. Dorim să exportăm în străinătate creația noastră artistică care să facă cunoscute munca și viața nouă a poporului nostru. În acest fel, schimbul de valori culturale cu alte țări va contribui la mai buna cunoaștere a popoarelor, la dezvoltarea colaborării și prieteniei dintre ele, la cauza păcii în lume. Aceasta este menirea artei adevărate și ne pronunțăm pentru un asemenea schimb cultural cît mai larg; în acest fel servim și interesele poporului nostru și cauza progresului în lume. (...) Trebuie să avem permanent în vedere că fiecare popor, fie el mare sau mic, a contribuit, contribuie și va contribui la îmbogățirea patrimoniului civilizației universale, care se compune, pînă la urmă, din ceea ce au creat toate națiunile lumii. Din acest punct de vedere, popoarele, ca și oamenii, sînt pe deplin egale. Mare este acel popor care se străduiește să dea cel mai mult civilizației și cauzei păcii în lume. Tocmai acestui țel îi consacră energia, talentul și forța creatoare poporul nostru, care, făurindu-și propriul viitor fericit, contribuie la făurirea zilei fericite de mîine a umanității. . . »

A pune în evidență această contribuție reprezintă o sarcină căreia « Secolul 20 » este hotărît să i se dedice, ca și pînă acum, cu maximă ardoare, manifestată în preocupări suplimentare de racordare a profilului său la exigențele crescînde ale prezentului. Experiența cîștigată se cuvine investită într-un plus de inițiativă pentru a evita, și de aici înainte, capcanele inerției, ispitele rutinei și auto-mulțumirea. Consecvenți spiritului de sinteză tutelar, înțelegem să-l aplicăm cu insistență fenomenelor de actualitate pentru a îmbogăți neconținut conținutul revistei și a-i asigura integrarea la fel de ambiguoasă în efervescența generală de care e cuprinsă cultura noastră în preajma remarcabilului eveniment pe care ne pregătim a-l celebra unanim, împlinirea primei sute de ani de la cucerirea Independenței țării. Un asemenea eveniment este el însuși un stimul vital ale unui popor, cu vechi rădăcini în istorie, hotărît să își consolideze poziția oarecum nou dobîndită în concertul statelor lumii moderne, prin maturitatea adevărată la marile idealuri ale suveranității, egalității națiunilor și dreptului lor imprescriptibil de a se bucura, deopotrivă, de cele mai elevate cuceriri ale spiritului uman.

Secolul 20

ANDRÉ MALRAUX
cultura ca anti-destin



GEO BOGZA

— Cum se face? l-am întrebat uimit, în acel an de secetă, pe țăranul care, la o altă întrebare a mea, ce le-o puneam tuturor, mîhnit și îngrijorat, și nu primeam decît răspunsuri alarmante sau deznădăjduite, îmi răspunsese, cu glas cumpătat, în care bucuria personală era stăvilită de conștiința nenorocirii generale, că nici el, nici frații și surorile lui, nici neamurile mai îndepărtate, întregul sat într-un cuvînt, de pe cîmpia de la apus de București, nu au a se plînge de nimic.

— Cum se face? nu mi-a venit să cred, și mi-am fixat, stăruitor privilegiile asupra lui.

— Domnule, nu știu cum s-a făcut, dar în ziua de Sîn-Petru, cînd pierduserăm cu toții orice nădejde, s-a ivit dinspre Tîrgoviște un nor



NORUL CEL MARE

mare și greu, și s-a lăsat peste pământurile noastre o ploaie, cam vreme de un ceas. Pe urmă, norul s-a dus înspre Dunăre.

Nu am uitat acel nor, ca și cum eu însumi aș fi fost din satul de la apus de București, și de multe ori m-am gândit la tainica lui apariție.

Dar parcă niciodată atât de mult, avînd în minte întreaga Europă și dramatica ei istorie din ultima jumătate de secol, ca în ziua în care André Malraux a părăsit această lume.

Peste sufletele noastre arse de secetele care aduc ciuma, peste conștiințele noastre îndelung torturate, peste spiritul nostru dezgustat de mediocritatea unui veac altminteri singeros, el a trecut ca norul enigmatic și providențial, ivit — în acea zi de Sîn-Petru dinspre Tîrgoviște.



REAN JED JINCO

1945, Ședință a Consiliului de Miniștri
prezidată de Generalul de Gaulle

«La dreapta mea îl am și îl voi avea
întotdeauna pe André Malraux»

Stihuri pentru André Malraux

... Care, cu privirea sa de lună exoftalmică, nu vroia nimic pentru El ...

... Care a îndurat toate nenorocirile, pe care le poate îndura un Om ...

... Care a fost — și este — fratele tuturor desmoșteniților și al rebelilor împotriva nedreptății și împotriva mizeriei și a orgoliului desfrînat cu care așa ziși frați ai noștri ne prefac în șei și în jețuri pentru șezuturile lor ...

... Celui care n-a cerut niciodată nimic pentru El, ci doar altarul Jertfei simple, și nu în amfiteatru, și nu în piețe și nu tocmind zugrăvi sau nadari ai mizeriei noastre, ci încercînd, doar, ca lumea să se reapropie de ordinea zeilor protectori ai Omului și nu de cea a împilatorilor care ne mîngîie creștetele, ca să-și dea seama care este punctul cel mai slab al rezistenței noastre, și să ne îngenunchie ...

... Celui care — Demiurg al semnelor Comunicării fiind — știa, și dovedea, că nimic nu este mai nobil decît lucarnele Artei, prin care poți să vezi și ceea ce nu este vizibil, și care sunt totdeauna mai presus de ghemul rîmelor ordonatoare ...

... Celui care a fost, și este, printre noi:

Curajului, Sfidării celor care brutalizează pe Om, Celui care a dovedit că o marmoră însuflețită este totdeauna mai vie decît o bestie umană ...

... Celui care, mai presus de orice, a crezut în Omul care sfidează ticăloșia, și în fibra acestuia, mai nobilă decît marmora ...

... Celui care, cu privirea lui de lună exoftalmică, este fără încetare în inima noastră ...

... Lui André Malraux, cel veșnic printre noi ...

Martie 1977

JEAN LACOUTURE

ANDRÉ MALRAUX

geniul impetuos a

« Ceea ce ne deosebea de maeștrii noștri, la douăzeci de ani, era prezența istoriei. Pentru ei, nu se petrecuse nimic. Pe cînd noi, ne născusem în însăși miezul istoriei, care ne-a străbătut ogorul ca un tanc . . . » Astfel ne vorbea André Malraux, la Verrière-le-Buisson, într-o zi din vara lui 1972.

Vom prefera să urmărim acest fir conducător, decît să ne lăsăm prinși în acele capcane care sînt pecetea locului de baștină și raiul copilăriei, atît de dragi scriitorilor francezi. Nu-l vom căuta la Dunkerque, obîrșia celor mai siguri strămoși ai săi, nici în Montmartre, unde s-a născut, nici în Alsacia, pe care și-a revendicat-o drept patrie. Ci mai curînd în timpul său. Barrès, Gide, Mauriac, Giraudoux s-au născut într-un loc anume. Malraux s-a născut la o anume dată.

Nu e indiferent faptul că în genealogia sa imediată există flamanzi, că spiritul său are ceva din lipsa de măsură agresivă a uriașilor din chermese, că în privire i se oglindesc culoarea largului mării, visele lui Bosch și-ale lui Breughel, măștile lui Ensor și grimasele patetice ale lui Ghelderode, nici faptul că-i plac atît de mult călătoriile nesfîrșite pe mare, pe care și le petrece scriind pe punte sau la lumina unui ublou. Iar faptul că s-a născut pe rue Damremont, pe cînd Utrillo picta, Bruant cînta iar Reverdy aspira la poezie, dă voci, gesturilor, mersului său un anume ton și-un anume accent.

Esențial pentru el e totuși faptul de-a fi căpătat conștiința de sine în clipa cînd lua sfîrșit cel mai absurd, cel mai sîngeros dintre războaiele de pînă atunci, cînd societatea europeană se regăsea față în față cu măcelurile, cu milioanele ei de orbi, de amputați, de gazați, față în față cu victimele năucite, cu o întreagă răsturnare de valori, cu finanțele ruinate, cu monumentele distruse.

* Episoadele sînt extrase din lucrarea lui Jean Lacouture : *André Malraux — une vie dans le siècle* (Seuil, 1973), încoronată cu marele premiu al criticii. Născut în 1921, la Bordeaux, ziarist, colaborator al unor publicații prestigioase : *Le Combat*, *Le Monde*, *Le Nouvel Observateur*, Jean Lacouture este profesor la Institutul de știința politică din Paris și autor al monografiilor : *Ho-Și-Min*, *De Gaulle*, *Nasser*.

André Malraux în aviația spaniolă.



timpului

Malraux are şaisprezece ani cînd bolşevicii iau puterea la Petrograd. Încă nu are şaptesprezece ani cînd străzile şi pieţele din Paris, Londra şi New York se împurează de focurile de artificii ale armistiţiului. Nu are încă optsprezece ani cînd ia fiinţă, în martie 1919, Internaţionala a III-a, cînd proletariatul francez face cunoscut, în ziua de 1 Mai a aceluiaşi an, că din acel moment se consideră parte integrantă a marelui joc politic şi social. Nu are nouăsprezece ani cînd Tristan Tzara lansează primul manifest *Dada*, nu a împlinit douăzeci cînd, la Tours, ia fiinţă Partidul Comunist Francez, cînd Mussolini îşi transformă *fasciile* într-un partid politic ce aspiră să ia puterea, pe cînd departe, în părţile Odessei, Armata Roşie pune capăt ultimelor zvîrcoliri ale gărzilor albe conduse de Wranghel.

Dar un francez de optsprezece ani, în 1920, n-are nevoie să privească atît de departe pentru a fi cuprins de înfrigurarea revoltei, a împotrivirii sau a acţiunii. Franţa, lăsată moştenire generaţiei sale de către învingătorii de la 11 noiembrie, e un trup mare, ciopîrţit, cu minţile pierdute, beat de un orgoliu atît de orb, încît un tînăr scriitor cu suflet neprihănit şi inteligenţa sprintenă, Jean Giraudoux, în clipa cînd îşi defineşte generaţia, scrie: « Ce sînt? — Un învingător, duminică la prînz »¹.

Dar tot fără asta a dat atunci cîţiva tineri cu suflet la fel de neprihănit, al căror crainic, André Breton, îi va descrie astfel: « Ceea ce atitudinea suprarealiştilor a avut comun, la început, cu atitudinea lui Lautréamont şi Rimbaud şi care, o dată mai mult, a legat soarta noastră de-a lor a fost *defetismul moştenit de pe urma războiului* ». Ţara crăpată în bucăţi ca o rodie şi pe care însuşi excesul pierderilor ei o face şi mai înconştientă, şi mai nestatornică, şi mai împărţită împotriva ei însăşi.

Un milion şi jumătate de morţi — din care aproape o treime bărbaţi între optsprezece şi douăzeci şi cinci de ani . . . — aproape trei milioane de răniţi din care şase sute cincizeci de mii definitiv infirmi, o şeptime din teritoriul răvăşit. Poincaré şi Clémenceau se vor îmbrăţişa în faţa fortificaţiilor din Metz, un politician debil strigă: « Frişii vor plăti . . . », iar împăratul Wilhelm e rugat să se ducă să-şi cultive trandafirii în grădinile din Doorn. Tot atunci, guvernul, demobilizînd un milion două sute de mii de combatanţi, le face cunoscut că « fiecare dintre ei va putea să-şi păstreze casca, drept amintire ».

La 14 iulie 1919, ziua cînd e sărbătorită victoria, poliţia loveşte în mutilaţii federaţiei muncitoreşti care se îndreptau spre cimitirul Père Lachaise pentru a aduce un omagiu « morţilor necunoscuţi ». Barbusse, vorbind în numele lor, denunţă « serbările acelea celebrate cu salve de tun şi cu întreg arsenalul ameţitor al militarismului, cu scopul de-a lua ochii poporului cu o pace care nu-l nici dreaptă, nici tristă ». Un tînăr, pe nume Paul Nizan, avea să evoce astfel ziua aceea: « Aproape toţi francezii erau beţi de victorie războinică, de înflăcărare, de ură, de băutură. Cîntecul ostăşesc *La Marseillaise* domina *marsillieza* . . . » Iar a doua zi, în *l'Humanité* un scriitor care exprima pe atunci adevărul timpurilor, Georges Duhamel, exclamă: « A sosit timpul să pornim împotriva a ceea ce voi numiţi forţa lucrurilor ».

Acesta e tabloul Franţei convulsionate de la 1919, cînd în galeriile la Versailles învingătorii încearcă să vire în buzunar dividendele — preţul victimelor sacrificate — cînd şefii militari, vinovaţi de măcelurile prosteşti de la Verdun şi de pe cole, şi cînd un tînăr fără iluzii, nici opreşti, descoperă raporturile dintre artă şi viaţă, farmecul libertăţii, ambiţia, prietenia şi beţia celei diintii lucidităţi.

¹ *Adorable Cléo*, p. 237.

Căile gloriei. Intermezzo deasupra nisipurilor

André Malraux are treizeci de ani. Să-l privim. Niciind nu va fi mai sculptor, niciind nu va răspîndi mai multă strălucire — cituși de puțin împrumutată din antologii, din propria-i legendă, de la partizanii săi. Cei care l-au cunoscut pe-atunci, către 1932, înainte ca succesul mondial al *Condiției umane* și peripețiile militantului politic să-i modifice (amplificându-i) imaginea, sînt fermeceai de amintirea lui. Martor e Monique Saint-Clair (Doamna van Rysselberghe, cea mai bună prietenă a lui André Gide, « micuța doamnă »):

« . . . După ce multă vreme fusese în Persia, am izbutit să-l luăm cu noi în mașină. Doar cît să ne stringem mîinile, să-și așeze valiza, și-a și început: « În Persia, divinitatea ». . . Îți trebuie multă vreme pînă să cunoști din Malraux altceva decît inteligența, impresionantă. Cînd spune « eu » e mai degrabă vorba de un personaj al său. Ființa sa intimă e mereu pe planul al doilea. Dacă ai face aluzie la asta ar însemna să strici regula jocului. « Ce mai faci, Malraux? » devine aproape o indiscreție. . . »¹

Cînd, în 1933, Manès Sperber, refugiat politic german, sosește la Paris, Groethuysen și Parain îl sfătuiesc să-l vadă pe Malraux. De pe urma acestei întîlniri, Sperber va rămîne cu impresia că l-a întîlnit pe Saint-Just. . .

Desigur, există și rezerve. Alfred Fabre-Luce îl vede și el la Pontigny, spre sfîrșitul lui august 1932:

« André Malraux te seducea prin ardoarea, elocința, nervozitatea sa. Stingherit de-o suviță care-i cădea în ochi, o dădea îndărăt printr-o mișcare ce-l descoperea fruntea nobilă, punînd-o în lumină. Se prefăcea că le ghicește doamnelor în palmă ceea ce remarcase la ele. Așa sau altminteri, totdeauna l-am văzut practicîndu-și meseria de vrăjitor. »²

Mai e și minunatul portret făcut de Maurice Sachs în *Le Sabbat*: « Personajul care producea cea mai puternică impresie la NRF era André Malraux și, într-adevăr, avea de ce să ulmească: inteligența, de-o vioiciune și-o agilitate fără seamăn, vocea frumoasă, felul călduros și convingător de-a vorbi, fața minunată, începînd a fi urîțită de nenumărate ticuri de care nu izbutea să scape, eleganță în toate: în felul cum mergea, cum se îmbrăca, în gesturile foarte frumoaselor sale mîini; pe deasupra, arăta înțelegere, atenție, curiozitate, multă generozitate. Dar și abilitate (. . .) Vedea fals, deoarece credea că dacă nu ești totul nu ești nimic (. . .). Nu-l puteai cunoaște fără să nu simți afecțiune pentru el. O ființă atît de curajoasă, deliberat eroică, pătimașă, aproape cu tot atîta imparțialitate de cît e în stare patima, putîndu-se înduioșa, servilabil, prieten cu cei în suferință, deși nu foarte uman, cîteodată cu capul în nori, niciodată mediocru și totuși destul de capricios.³ Niciodată nu m-a luat în serios, și nu știu cum se face, dar asta m-a făcut să văd aspectul farsor al seriozității sale, aspectul superficial al cunoștințelor sale, dar și tot ceea ce era frumos și vrednic de iubit în întreaga sa persoană. Un om mare dar fără nici un fel de afectare. »⁴

Om mare? Alții mai văd în el un adolescent întîrziat, mai cu seamă dintre cei care vizitează apartamentul unde Clara și el au emigrat, pe rue du Bac numărul 44, la doi pași de NRF. Ea ocupase salonul, modest dealtfel. El își instalase biroul în vestibul, în lipsă de altceva. Se așeza cu fața spre ușă, ca și cum s-ar fi temut să

¹ Galerie privée.

² Douăzeci și cinci de ani de libertate, t.I, pp. 301—302.

³ În original: farfelu. Aluzie la lucrarea de inspirație supranaturală a lui Malraux: *Le Royaume farfelu* (N. tr.)

⁴ Le Sabbat, pp. 420—421.

nu fie atacat, hăituit. Avea uneori, față de soția sa, atitudini timide, o comportare de tânăr căsătorit. Dar menajul se destrăma, — nașterea fiicei lor Florence, în 1933, n-avea să consolideze decât pentru un timp o înțelegere care fusese deplină, admirabilă uneori.

Malraux prezintă atunci o expoziție despre « Opere gotico-budiste din Pamir », lucrează la *Tabloul literaturii franceze* alături de Gide, scrie la NRF o prefață pentru niște texte grupate sub titlul « *Tinăra Chină* », un fel de plan de reforme, și, între o vizită și alta, reuniuni și mese festive, scrie romanul de dimensiuni metafizice pe care-l poartă în el de cinci ani »¹

La 23 martie 1934, *Le Journal* publica următoarea știre: « Aviatorul Corniglion-Molinier, mecanicul său, Maillard, și un pasager au aterizat la ora 11,50 pe aeroportul Orly. . . Aviatorii se întorc dintr-o călătorie în Arabia. . . » Astfel era prezentată, de către unul din cele trei mari cotidiane din Paris, întreprinderea cea mai novă publicitară a lui André Malraux, aflat atunci la zenitul celebrității, în timp ce *Journal des Débats* citindu-i numele, spunea că e întovărașit de aviatorii « Corniglion și Molinier », iar *L'Intransigent* adăuga că André Gide luase și el parte la călătorie. . . Cît despre domnul Thierry Maulnier, inserase o notă personală, asigurînd că « îndrăzneții aviatori reușiseră să zboare peste un deșert străbătut de populații singeroase și unde nici o expediție n-a putut vreodată să pătrundă. . . » Lăudabil zel. « Pămînturile acestea legendare îi cheamă pe oamenii deosebiți. » Scrie Malraux în *Antimemorii*², ținînd astfel să-și situeze zborul peste înșelătoarele ruine ale capitalei reginei din Saba în climatul pe care-l evocă la el cuvîntul acesta obsesional — alcătuit din inconștiență nocturnă și din fatalitate vapoasă, dintr-un impalpabil nor de păianjeni și de fluturi: destinul, anti-voînța.

A primit de curînd premiul Goncourt³. E așadar aproape bogat și înconjurat de o glorie vorace. În clipa cînd ar fi putut ceda unor tentații asemănătoare, Rimbaud s-a îndreptat către Abisinia, T. E. Lawrence (la care se gîndește mult în vremea aceea) a rupt în chip brutal cu literatura, ca să se cufunde în anonimatul militar. Ar fi să-i cerem prea mult lui André Malraux, dacă i-am pretinde să se facă zuav la Oran sau săpător la Châteauroux. Și de ce să nu punem sub semnul întrebării, dînd cu banul, notorietatea aceasta zăngănită — pe chiar terenul în care acționează eroul din *Sept pillers* și pe urmele poetului *Iluminărilor*?

Și-apoi, există demonul acțiunii, atmosfera lîncedă a Parisului în care se scaldă de cînd a primit premiul, pericolul cresc — nazismul e la putere de un an, amenințarea diverselor grupări, în Franța. Acum, cînd « vremurile tulburi » se apropie și vor impune o îndelungată mobilizare, o luptă căreia Malraux i se va sustrage mai puțin decît oricare altul, de ce să nu-și acorde un ultim divertisment, « încă o clipă de fericire » — ca pentru a-i răspunde lui Montherlant, foarte la locul lui în toate astea? Apoi mai e și ceea ce Malraux îi mărturisise prietenului său Nino Frank, care-l întreba despre motivele aventurii lui, la puțină vreme după ce aceasta avusese loc: « Cînd mă întorc dintr-o escapadă cît de cît periculoasă, mă simt bărbat cu adevărat ». Dar o spusese, precizează Frank, « cu alte cuvînte, mai brutale »⁴.

Tocmai a fost primit de Charcot la Societatea de geografie; acesta i-a vorbit despre amintirile unui personaj ciudat, pe nume Arnaud, explorator în Yemen în veacul trecut, care ar fi descoperit în 1843 capitala reginei Balkis, regina din

¹ *Condiția umană*. (N. tr.)

² p. 88.

³ Pentru *Condiția umană* (1933). (N. tr.)

⁴ *Mémoires brèves*, p. 291.

Saba, cea iubită de Solomon. Așa cum, cu zece ani înainte, despuiașe buletinele Școlii franceze din Extremul Orient și studiile de arheologie khmeră, la fel procedează acum cu publicațiile Societății de geografie. Descoperă în paginile lor un personaj minunat, pe Joseph Arnaud, farmacist provensal, cunosător întrucâtva al arabei, care, înzestrat cu câteva torțe și cu un catir, străbătuse deșertul arabic în sud, apucase să vadă Marebul înainte de-a orbi și-i desenase planul pe nisipul unei plaje, pentru consulul Fresnel, apoi se sfârșise în sărăcie în Algeria. Acestea sînt urmele pe care trebuie mers, hotărăște Malraux.

Alături de fantoma lui Arnaud, a catirului lui, a legiunilor romane ale lui Aetius, mai sînt și fantomele lui Gobineau, Rimbaud și T. E. Lawrence, precum și ecurile unui text care l-a obsedat în tinerețe: *Ispitirea Sfîntului Anton*. Pe vremea școlii din Bondy, l-a iubit pătimaș pe Flaubert, înlănțuirea sumptuoasă a cuvintelor ca niște pietre, proza aceea plină de constelații, îndemnurile la « frumoasa slăhăstrie ». Față de regina Balkis (sau Makeda) se simte cu atît mai atras cu cît povestirile unui anume recitator, într-o piață din Ispahan, l-au îmbătat, ca și spusele unui bizar călător german întîlnit pe la Bushire.

Într-acolo trebuie, așadar, să se îndrepte. Dar cum? Urmărit de amintirea lui Arnaud și-a catirului său, se gîndește dintru început să facă drumul pe jos, simțindu-se tare cu cele câteva cuvinte persane pe care le îngîină, în urma unor cursuri de « Limbi O » la care a asistat și a celor trei șederi la Ispahan. Numai că muntenii din Yemen nu înțeleg persana — și mai cu seamă nu persana unui laureat al premiului Goncourt.

Îi destăinuiește proiectul unei cunoștințe, Edouard Corniglion-Molinier care, aviator cum e, îi sugerează, firește, să încerce o explorare aeriană, sfătindu-l să apeleze, pentru această întreprindere riscantă, la unul dintre piloții faimoși pe atunci, Mermoz sau Saint-Exupéry. Patronii lor însă refuză să angajeze aceste prețioase personaje într-o aventură, după toate aparențele, absurdă. Atunci Corniglion se oferă singur. Are relații, e un om stăpîn pe meserie, descoperirea îl amuză, gloria îl atrage. Fie și Corniglion, pilot bun și cheflui simpatice.

Mai trebuie un aparat. Și aviatorul și scriitorul îl cunosc pe Paul-Louis Weller; acesta, director la Gnome-et-Rhône, dispune de un bun aparat de observație, un Farman 190, pe care-l pune cu generozitate la dispoziția celor doi prieteni. Cît despre finanțarea călătoriei, André Malraux obține să fie în mare parte suportată de *L'Intransigeant*, unde are prieteni. Pe deasupra, un reportaj al unui « Goncourt » despre o misterioasă capitală din nisipuri (« adjective, dragul meu, adjective ! »), iată ceva ce un mare cotidian de informație nu poate refuza. Cu puțin înainte de plecare, așa cum se cuvine, Malraux primește pe reporterii de la *L'Intransigeant*, cărora le spune, aruncîndu-și nepăsător șuvița spre spate: « Există cel puțin cincizeci la sută șanse să ne lăsăm pielea în aventura asta »¹.

Au plecat în seara zilei de 22 februarie, cu un mecanic numit Malllard, care neîndoielnic că desfășurase mult mai mult talent și zel în pregătirea tehnică a zborului decît se îngrijise Malraux de Itinerar și de contacte: au trebuit să aștepte escala de la Cairo ca să-și procure o primă hartă în engleză, a zonei Yemen-Hadramaout, apoi escala de la Djibouti, unde au băgat de seamă că harta lor nu corespunde deloc cu cea folosită de aviatorii de la baza franceză.

Scurta ședere la Cairo a fost interesantă. Malraux a vizitat între altele muzeul Mariette, care l-a uluit, apoi a primit, o seară întreagă, vizita unui grup de tineri intelectuali egipteni, fascinați. Unul dintre ei, Georges Henein, suprarrealist pe atunci, a păstrat o amintire foarte vie a întîlnirii: « Cum citisem cu toții de curînd

¹ *L'Intransigeant*, 10 martie 1934.

Condiția umană, ne așteptam la aluzii foarte actuale. . . » Înainte de a-l părăsi, l-au întrebat ce trebuie să citească: « *Istoria revoluției ruse* și *Le Canard enchainé*. . . » Astfel a trecut pe acolo, a vorbit și-a triumfat, cel care se îndrepta, cu mare emoție, către întâlnirea cu regina nisipurilor.

Și-au luat zborul toți trei la 7 martie 1934 de la Djibouti, pentru că nu s-a putut de la Aden, mai apropiat de obiectivul lor, dar unde englezii i-au întâmpinat cu atât mai prost cu cât trebuiau să survoleze o regiune considerată de către R.A.F. drept rebelă și ca atare păzită. Dispuneau de o autonomie de zbor de 11—12 ore și le-au trebuit cam 4—5 ore ca să ajungă în zona Marebului, pe paralela Adenului și aproximativ pe meridianul de la Hodeidah și Sannaa. La drept vorbind, obiectivul era prost precizat. Era vorba, la urma urmei, de o « descoperire ». Dar date fiind raza de acțiune normală a avionului și rezerva de carburant transportabil, nu-și puteau îngădui luxul să bîjbîie mult.

Corniglion pilotează, Malraux și Maillard stau în spate. Poartă salopete de zbor, dar și-au luat și costume așa-zis « arabe », pentru cazul în care o aterizare forțată i-ar sili să aibă soarta lui Lawrence în inima triburilor disidente. *Royaume farfelu*. . . lată-i zburînd — cu vîntul din față — de aproape 5 ore. Au trecut peste Moka, iar de cîtva vreme au lăsat la stînga lor un oraș foarte frumos, strălucit de un fort, care nu poate fi decît Sannaa. Se apropie clipa cînd vor trebui să renunțe sau să-și ia riscul abuziv al neîntoarcerii. Pilotul, încurcat de contradicțiile celor două hărți, îi întinde lui Malraux carnețelul unde a mîzgălit: « Cred că ne-am rătăcit. . . »¹ Și cei doi se pornesc să rumege o frază din povestirea lui Arnaud: « Ieșind din Mareb, am vizitat atunci ruinele străvechei Saba, unde altminteri nu se pot vedea decît două mormane de pămînt. . . »²

Corniglion se apropie de sol. Și atunci are loc ceea ce amîndoi au numit « descoperirea », iar Malraux avea să scrie astfel în *L'Intransigeant* din 9 mai 1934:

« . . . La dreapta, în fața noastră, începe să se facă distinctă o pată întinsă, aproape albă, o plajă cu prundiș gigantic, în mijlocul nisipului. Accident geologic?

Greșeală? Ne spunem că trebuie să așteptăm, să ne apropiem; dar de pe acum, în adîncul flinței noastre, am recunoscut turnurile, știm că acesta e orașul.

Ajungem deasupra, îl privim cum crește ca foamea unui om flămînd. Spiritul zguduit trebuie să aleagă între o învălmășeală de vise. Și urmărim în același timp Biblia și legenda: dacă acesta e orașul reginei, înseamnă că-l de pe timpul lui Solomon: monumentul acesta uriaș, ca un soi de turn de la Notre-Dame, sub care scoboară, pînă la un soi de schelet pietrificat al unui fluviu, o întreagă perspectivă de terase, să fi fost palatul despre care trimisul spune în Coran: « Văzut-am acolo o femeie cîrmuind bărbații pe un tron minunat; ea și poporul ei se-nchină soarelui »?

. . . În alt masiv de piatră, un templu cu aspect aproape egiptean: turnuri trapezoidale, vastă terasă oblică, propilee. Alături, o bucată de zid de patruzeci de metri înălțime. Ce-a fost zidul acesta? . . . Dincolo de ruine, se află numeroase corturi nomade. Pe petele acestea întunecate se lvesc mici flăcăru: se trage asupra noastră.

¹ Le Croquillat, iunie-Iulie 1971.
² Antimémoires, p. 90.

Între bucățile de zid părăsite s-a concentrat vreme de secole sanctuarul tuturor credințelor lumii antice. În aceste spărturi și ruine s-a adunat venerația. . . Cetate a reginelor vrăjitoare și a astrologilor, cit e de bine să vezi cum soarta ta a depins de voința zeilor, și să-ți închipui încă, adu-mecînd mirosul nisipului, ceva din parfumul miresmelor sfinte. . . »

Și surprinzătorul reporter alunecă dintr-o dată pe un plan familiar, trăgînd concluzia :

« Păcat că e cu neputință de aterizat ; un întreg popor de șopîrle albastre și verzi isprăvesc fără-ndoială, aici, așa cum se cuvine, una din cele mai frumoase legende ale lumii. »

Cînd ziaristul se transformă, treizeci și trei de ani mai tîrziu, în memorialist, tonul se îmblinzește, perioadele se restrîng, și ceva aducînd a modestie retrospectivă atenuează evocarea miracolului :

« Distingeam din ce în ce mai bine solul pe măsură ce coboram și, în avionul strîmb, ne izbeam cu aparatul de luat vederi, așa cum niște băieți de cafea, înnebuniți, se bat cu platourile. Nu mai era deșertul, ci o oază părăsită, cu urme ale culturilor de-odinioară, ruinele nu se confundau cu deșertul decît la dreapta. Incintele acelea ovale, masive, cu masa lor în ruine de culoare deschisă deasupra solului, să fi fost templele ? Cum să aterizezi ? De-o parte, dune, în care avionul s-ar fi împotmolit ; de cealaltă, un zbor accidentat, și unde stînci se iveau din nisip. În apropierea ruinelor, surpături peste tot. Coboram mereu, continuînd să fotografiem. Peretele în formă de potcoavă nu se deschidea decît spre gol : fără îndoială că orașul, construit din cărămizi nearse, ca și Ninive, se întorsese, ca și aceasta, la sînul deșertului. »

Ne-am îndreptat către masivul principal : turn oval, din nou ziduri împrejmuitoare, construcții în formă cubică. Deasupra pînzelor întunecate a corturilor nomade, răzlește în afara ruinelor, scăpărări mici flăcări. Se trăgea, desigur, asupra noastră. Dincolo de ziduri se precizau vestigii pline de mister ale unor lucruri a căror destinație o ignoram : H-ul acela de pe turnul care domina ruinele, ce putea să însemne ? Element dintr-un observator ? Terasă a unei grădini suspendate ? Și acum pe înălțimile Yemenului se mai găseau multe asemenea grădini ale Semiramidel, devenite cu umilință grădini de zarzavat, dar năpădite de buruieni și ierburi sălbatice. . . Păcat că nu era cu putință să aterizăm. »¹

Și trei pagini mai departe, adăugînd o anume înțelepciune bonomiei regăsite, strecoară, fără a băga parcă de seamă, că « din Saba » nu mai rămînea « aproape nimic ». Cît de bun e, uneori, adevărul. . .

Între acel 8 martie 1934, la Djibouti, unde după o aterizare aventuroasă, seara din ajun, la Obock, trimisese pentru *L'intransigeant* o telegramă astfel redactată : « Descoperit capitala legendară regina din Saba stop douăzeci de turnuri sau temple

¹ *Antimémoires*, p. 93.

se mai țin încă în picioare stop la limita nordică dinspre Rub El Khali stop luat fotografiile pentru intransigent stop salutări Corniglion-Malraux » ; între aceste ore de febră autosugestivă și timpul cînd scrie autorul *Antimemoriilor*, împlinirea a fost adusă la proporții mai rezonabile.

Cele șapte articole publicate de editorialul parizian începînd din 3 mai 1934, pe prima pagină, sus, sub titluri ostentativ bătătoare la ochi și însoțite de fotomontaje ce dau impresia unor trucaje naive dar care atunci au făcut impresie puternică, par astăzi de-a dreptul niște farse. Ai spune că prietenul lui Pascal Pia, autorul unor agreabile pastişe baudelairiene și al unor minunate pastişe după Rimbaud e cel care azvîrle publicului fragmente dintr-o *Legendă a secolelor motorizată*.

Totul se odihnea în Ur și în Jerimadet. . .

Foarte repede, dealtfel, seriozitatea « descoperirii » a fost pusă sub semnul întrebării și încă în felul cel mai iritant pentru André Malraux. La 6 aprilie apărea în *Le Temps* o scrisoare a unui explorator numit Beneyton care punea brutal sub semnul îndoielii nu numai identitatea dintre « ruinele survolate de domnul Malraux » și « legendara Mareb, descoperită în 1870 de Halévy », dar sugera că arheologii zburători o confundaseră probabil fie cu Tehanna (din apropierea coastei), fie cu Temma (« descoperită de mine însumi în 1911 »), fie cu însăși Moka. . . Ceea ce înseamnă că-i consideră pe Malraux și pe tovarășul său drept ignoranți, naivi, sau mincinoși.

Autorul *Cuceritorilor* reacționează dur în formă, prudent în conținut. Patru zile mai târziu, la 10 aprilie, directorul de la *Le Temps* publică un răspuns în care Malraux admitea că « orașul survolat de noi nu e Mareb, descoperit încă din 1834 » și adăuga : « dacă, așa cum oricui i se poate întîmpla, noi riscăm să ne înșelăm, identificînd un oraș pe care l-am văzut, cei ce ne contrazic riscă să se înșele și mai mult identificînd un oraș pe care nu l-au văzut deloc. . . Știm cît de incertă e orice identificare ce nu se bazează pe epigrafe. Numai că e vorba de niște ruine de cinci ori mai întinse decît toate ruinele cunoscute din Arabia meridională, iar dintre ele, singurele ce-au rămas în picioare. . . »

André Malraux trăgea concluzia : « Am survolat de două ori Moka, aflată la 500 km de orașul despre care e vorba. N-am vorbit niciodată de Tehanna, adică de coastă, ci de Roubat-el-Khali, adică de un punct situat mult în interior. . . Nu confundăm cituși de puțin, cum preopinental nostru presupune, un oraș ținînd de confederația Sabel, cu Moka, așa cum nu confundăm Acropola cu Champs Elysées. »

Treizeci și trei de ani mai târziu, nici cuvîntul, nici ideea de « descoperire » nu rezistă la o cercetare atentă. Nici un specialist din lumea Arabiei de sud nu mai ia în considerație cele cîteva clișee rețușate, nici reportajul acela fantastic. La urma urmelor, pietrele de la Banteai-Srey¹ erau mai reale — chiar dacă expediția din interiorul cerului de la Hadramaout a presupus riscuri enorme, altele decît străbătarea pădurii Khmere în 1923.

Într-o carte intitulată *Misiuni cu totul speciale*, Edmond Petit, el însuși aviator, a încercat să facă bilanțul expediției din 7 martie 1934. Citează pe mai mulți specialiști în civilizația yemenită, mai cu seamă pe Jacqueline Pirenne, excelentă orientalistă, care consideră că ceea ce Malraux a vrut să ia și a descris drept Mareb, capitala presupusei regine din Saba, este probabil o oază alcătuită din diverse așezări, unele locuite, altele în ruine : Duralib Kharib, Ashil-Rumm².

¹ Aluzie la acțiunea lui Malraux din Indochina (*La Voie Royale*). (N.tr.)

² Domnișoara Pirenne este astăzi cu mult mai nesigură asupra celor văzute de Malraux.

În orice caz, din acel moment Malraux a intrat în legenda secolelor. Și-a riscat viața pentru o regină biblică — iar descendentul acesteia, moștenitor al Menelik-ului și împărat al Etiopiei, îi transmite că ar fi bucuros să-l vadă. Așadar direcția Addis-Abbeba, unde Negusul e în așteptarea centurionilor lui Mussolini. Pentru André Malraux, aflat pînă atunci în relații proaste cu autoritățile oficiale, asta însemnă începutul unui îndelung dialog cu șefii de imperiu. Evocă întâlnirea despre care e vorba cu o primestitoare simplitate:

«Iată Negusul în ghebi-ul regesc. E așezat pe o canapea de la Galeriele Lafayette, dinaintea demnitarilor în togă. În timp ce interpretul i se adresează lui Corniglion-Molinier numindu-l «Domnul de la Molinière», pentru că Negusul cu zîmbet trist primise în ajun vizita cîtorva iunkere, pătrunde pe fereastră răgetul leilor. Cuștile lor străjuiesc de veacuri marea alee a palatului Negusului, revendicînd pe reginele din Saba drept străbunele sale legendare...»¹

Mai vorbăreț, Corniglion relatează în carnetele² lui că suveranul «N-a fost cituși de puțin mirat de descoperirea noastră, deoarece era sigur de existența orașului unde ilustra lui străbună odihnește». Lăudabilă certitudine... Dar dacă pilotul, vorbind despre Negus, e mai îndrăzneț decît scriitorul, Malraux se revanșează în relatarea înapoierii. De la Corniglion avem notarea aceasta foarte simplă, pe un ton cît se poate de clasic, în genul lui de Gaulle: «Avurăm, prin Masaouah și Port-Soudan, Tripoli, Tunis, Bône, Alger, Fez, Barcelona și Lyon o întoarcere dificilă, în care vîntul, grindina, zăpada, ceața și ploaia și-au disputat cîstea de-a ne escorta...»

Sub pana lui Malraux, e celebra relatare a ciclonului, urmată de întoarcerea la viață, inserată în romanul pe care-l va publica în anul următor, *Le temps du Mépris*, ca pentru a dăruî puțină căldură povestirii aceleia cam simple și pe care a reluat-o, fără prea multe retușuri, în *Antimemorii*³.

Nu ne putem abține să nu cităm cîteva fraze. Mai întîi, fiindcă e vorba de un text foarte frumos, în care Malraux, cel din *L'Espoir*, musculos și real, se substituie în chip cinstit imitatorului lui Flaubert, apoi, pentru că momentele acelea — ale «întîlnirii cu cosmosul» și ale «întoarcerii la viață» — sînt dintre cele care au marcat existența lui André Malraux și care pot fi situate în pragul celei de-a doua vieți a sa, cînd, folosind chiar termeni din textul său cheie, publicat cîteva luni mai tîrziu, «fraternitatea» o la înaintea «diferențierii».

«Am pornit din Tripolitania spre Alger, deși pronosticul meteorologic era destul de prost... (Tonul *Eneidei*, revizuit de Saint-Exupéry).

Se iviră creste verticale acoperite încă de zăpadă pe un cer din ce în ce mai întunecat. Era Aurès. Avionul deviasc cu cel puțin o sută de kilometri. Ne năpusteam asupra unui imens nor negru stașlonar, tot atît de calm și nemișcat și-n înălțimi, dar adunat laolaltă, viu, ucigaș. Marginile lui înaintau spre aparat ca și cum puțin cîte puțin s-ar fi scobit în mijloc, iar imensitatea, încetineala acestei mișcări nu dădea celor ce se pregăteau aspectul unei lupte cu o fiară, ci pe acela al unei fatalități. Perspectiva gâlbuie și negricioasă a marginilor sale destrămate, ca perspectiva unor limbi de uscat înaintînd în marea cețoasă, se pierdea într-o nesfîrșită întindere cenușie necuprinsă,

¹ *Antimemorii*, p. 105.

² Citat de Pierre Galante, *Malraux*.

³ pp. 95—101.

desprinsă cum era de pământ. Cîlții întunecați ai norului se strecurau sub avion și mă aruncau în stăpînirea cerului opac, zăgăzuit la rîndu-i de aceeași masă de plumb. Mi se părea că am scăpat de sub puterea gravitației, că mă aflu suspendat undeva deasupra lumilor, agățat de nor într-o bătălie primitivă, în timp ce pămîntul își urmează sub mine goana, cu care nu aveam să mă mai întîlnesc vreodată. . .

În centrul ciclonului, avionul se dădea peste cap, se răsucea pe-o parte și pe alta. . . Corniglion ținea mîinile crispate pe manșă, concentrat la maximum. Dar fața lui era o față nouă. . . aceea a copilăriei. . . Mi-am dat seama că tremuram, nu mîinile (continuam să mă țin de fereastră) ci umărul stîng mi se zbătea. Abia am avut timpul să mă întreb dacă avionul era din nou orizontal, cînd Corniglion a împins cu putere manșa înainte și a întrerupt alimentația. Cunoșteam manevra: să cazi, să profiți de greutatea căderii ca să străpungi furtuna și să încerci să-ți redrezezi poziția în apropiere de sol. . .

1000

900

850, simțeam cum îmi ies ochii din cap, ochii care, frenetic, se temeau de ciocnirea cu muntele. . .

600

500

4. . . Nu orizontală, ci, dinainte-mi, așa cum mă așteptam, dar în depărtare și oblică, cîmpia ! Ezităm în fața imobilității acestui orizont la 45 de grade (din cauza aparatului în cădere și înclinat), dar numai-decît totul în mine l-a recunoscut, pe cînd Corniglion încerca să restabilească poziția. Pămîntul era foarte departe, dincolo de marea aceea de nori îngrozitori, cu smocurile ei de pulbere și de scame ce ne înghițise apoi ne eliberase; la 100 de metri de la pământ, a ținut dintre ultimele-i resturi zdrențuite un peisaj plumburiu, colții negri al unor înălțimi dure în jurul unui lac alburii, ramificîndu-se în tentacule către vale, și care răsfrîngea cu un calm geologic cerul jos și livid.

Pe jumătate ucis, aparatul se tira sub furtună, la 50 de metri de creste. . . Mi-am desprins o mîină de pe fereastră și mi-am amintit că aveam linia vieții lungă. . .

O nesfîrșită tihnă părea să scalde pămîntul regăsit, ogoarele și vîile, casele, arborii și păsările adormite. »

Această « reîntoarcere la viață » pe aeroportul din Bône (unde, ca într-un film de Charlot, sînt aclamați pentru o « performanță » sportivă, fiind luați drept alpi) e chiar propria lor întoarcere. . . Pentru André Malraux, pe străzile orașului, ceea ce-l izbește mai întîi e :

« . . .enorma mîină roșie, pe-atunci firma mînușarilor. Pămîntul era populat de mîini, și poate c-ar fi putut trăi singure, acționa singure, fără oameni. Nu izbuteam să recunosc dughenile acelea, vitrina unui blănar, un cățel alb care se mișca printre pieile moarte, se așeza, se ridica. O făptură vie, cu părul lung și cu mișcări stîngace, și care nu era un om. Un animal ? Uitasem de animale. Cîinele acela se plimba liniștit dedesubtul morții ale cărei bubulturi în cădere le mai simțeam încă : mi-era greu să-mi revin din beția neantului. »

Despre zborul acesta, care pe bună dreptate l-a obsedat, Malraux a vorbit pe un alt ton într-un articol din *Gnome-et-Rhône-Journal*¹, intitulat « Omul și motorul » și care, apărut înaintea seriei de reportaje din *L'Intransigeant*, contrastează prin sobrietate cu celelalte texte inspirate de această aventură. După un omagiu adus avionului ca instrument de descoperiri arheologice, deoarece, ne asigură autorul, « îngăduie descoperirea aproape imediată a locului căutat » — ceea ce înseamnă să dea o apreciere optimistă propriei sale experiențe, Malraux vorbește despre « raportul aproape sexual existent între pilot și motor », apoi spune încă și mai plăcut că « un pilot e un cardiac lucid care ascultă fără încetare cum bate inima », iar « mașina nu e pentru om un mijloc de multiplicare a energiei, ci de reducere cu mult a hazardului ».

« Avionul... neîndoielnic aparatul prin care curajul poate fi analizat în modul cel mai lucid. Prea ne-am obișnuit să considerăm curajul drept un instinct; încît aproape nu mai rămîne loc pentru analiza iubirii, alt instinct... Curajul cred că înseamnă zdruncinarea unor idei... cînd furtuna silește avionul să-și dea drumul în picaj și cînd vedem dintr-o dată pămîntul vertical, ceva în noi ne spune că nu avionul s-a răsucit, ci că pămîntul și-a ieșit din mînși. »

Hotărît lucru, mașina te inspiră mai bine decît pietrele. Iată-l pregătit pentru drumul pe care-l va face alături de comuniști, cetățeni și oameni devotați ai vîrstei tehnice, aceea în care, cum spune un personaj din *Condiția umană*, Pei: « uzina... biserica catacombelor (va deveni) catedrala (unde oamenii vor vedea) în loc de de zei, forța umană în luptă cu pămîntul ».

Cît despre cei care vor să viseze la Saba, la regina Balkis și la deznădejdea lui Solomon, pot în continuare să apeleze la istorisirile lui Joseph Arnaud, catirgiu, splter, recitator cu ochii arși de ceea ce văzuse.

Colonelul Berger

La 21 martie 1944, la Brive, un detașament al Gestapo-ului condus de un agent al Militei locale pătrunde în casa lui Armand Lamory, funcționar al lui Maurice Arnoull, unul din conducătorii rezistenței din Corrèze, proprietar al firmei *Bloc-Gazo*, ce masca numeroase operații clandestine. Polițiștii germani dădură acolo peste patru oameni: maiorul britanic Harry Peuleuvé, adjunctul său Roland Malraux, Charles Delsanti, fost comisar de poliție la Ussel, și transmisionistul Louis Bertheau.²

Șefii SOE³, preveniți de capturarea agenților rețelei Nestor de către unul din adjuncții lui Arnoull — care, nefiind vizat direct de cursa ce le fusese întinsă, reușise să fugă — desemnă, pentru a-l înlocui pe Harry Peuleuvé, pe un anume Jacques-Auguste Poirier, care-și spunea « căpitanul Jack »: acesta devine în zona Périgord-Corrèze reprezentantul unuia din rețelele subordonate maiorului Buckmaster.

¹ Publicat de W. Langlois în *Mélanges Malraux Miscellany*.

² Georges Beu și Léopold Gaubusseau, « RS » (SS-istii în Limousin, Périgord și Quercy), p. 204.

³ Special Operations Executive.

E momentul în care André Malraux intră în luptă. Când pe tinerii pe care-i primea la Saint-Chamant, între care se afla și fratele său mai mic, îi încurajase trimițându-i la moarte —, expunându-se pericolului, desigur, dar fără a acționa direct el însuși — cum ar fi putut acum să nu riște totul? « Când ai scris ce am scris eu, spunea el câteva luni mai târziu, te și bați ». Ceea ce a și făcut și avea să mai facă încă.

În ultimele zile din martie 1944, părăsește discret Saint-Chamant (Gaétan Picon primește puțin după aceea o scrisoare în care se specifică doar: « nu mai am adresă... ») și ajunge în Valea Dordonei, unde știe că se află câteva locuri propice acțiunii clandestine. Și-a fixat, dintru început, alegerea asupra castelului Castelnau, dominând una din curbele Dordonei, în apropierea încă și mai frumoaselor castele Beynac și Roche-Gageac. Aici vine și Josette, împreună cu cei doi fii ai săi, plecați două zile după el de la Saint-Chamant. Prietenilor ei Delclaux, care-o întreabă unde se duce, le răspunde numai atât: « Cu cât veți ști mai puțin, cu atât mai bine: dacă poliția vă întreabă... »

Familia Malraux trece prin Domme, minunatul sat ce domină valea, la sud de Sarlat, la legătura cu Madeleine, devenită de un an de zile soția lui Roland și pe care arestarea soțului a aruncat-o în cea mai mare descumpănire. Așteaptă pe curînd nașterea fiului ei Alain. Vor rămîne în legătură cu ea pînă la prinderea lui André.

Castelnau nu-i decît primul loc de popas al lui André Malraux în Périgord, care hotărăște ca, din acel moment să i se spună « colonelul Berger » — după numele eroului său din *Nucii din Altenburg* (într-atît prezența omului de literă e puternică, pînă și-n toiul primejdiei). Va trece, în aceste prime patru luni de rezistență « de la un castel la altul », de la Castelnau la Urval mai cu seamă: în Dordona se găsesc peste o mie de castele. Regiunea aceasta se numește Périgord-ul negru; e un poligon alcătuit din văile Dordonei și-ale Vézère-ii — al cărei confluent o întîlnește la Limeuil, alt punct de legătură al « colonelului Berger » — și localitățile Eyzie, Lascaux și Souillac. Se află aici sate care se cheamă Rastignac și Salignac (locul de obîrșie al familiei Fénelon). Amintiri literare și așezări preistorice alcătuiesc un teatru pe gustul autorului *Luptei cu ingerul*.

...Către 15 aprilie, Diener, care și-a luat drept nume de război Ancel, aude vorbindu-se de « un ofițer interaliat » care, dat fiind legăturile sale cu Londra, ar putea să-l ajute să-și procure arme. Se duce la castelul Urval, unde e primit de un bărbat înalt și distant, în uniformă de colonel, care-l impresionează adînc, și care, nevorbind despre nimic altceva decît de tehnică, cifre, mijloace de comunicație și de transport, se prezintă drept « colonelul Berger ». Vizitatorul primește asigurarea că unitatea sa va beneficia de « apropiatele » livrări de arme.

O lună mai târziu, pe la 20 mai 1944, Diener-Ancel îl vede sosind pe colonelul înalt, în uniformă, numit « Berger ». Vizitatorul vrea să se informeze asupra mijloacelor de care Diener dispunea pentru a asigura eventual protecția unui parașutist de arme în regiunea Domme, apoi cere să-i inspecteze trupa. Oamenii sînt aliniați, se înalță drapelul tricolor, de bine de rău întonează *Marsilieza*: și lată-l pe « Berger » salutînd drapelul cu pumnul ridicat.

Diener-Ancel, cînd povestește azi întîmplarea, spune cît de surprins a fost. Nu că ar fi încercat vreun sentiment de stînghereală: dar nu se aflau în zonă FTP Vaujour, șefi regionali ai AS, ar fi tolerat foarte greu asemenea manifestări. Cu pumnul ridicat sau nu, « Berger » și-a impus puterea magnetizatoare. Și cînd îl convoacă pe Diener-Ancel la Urval, zece zile mai târziu, șeful maquis-ului găsește

foarte firesc acest gest impunător și răspunde fără să șovăie la apelul celui pe care-l consideră, de-acum înainte, fără să știe prea bine de ce, șeful lui.¹

...Unul dintre atuurile lui Malraux în această perioadă dificilă din iulie 1944, când încearcă nu numai să acționeze — e un fapt dovedit — dar, de asemenea, să-și facă recunoscută acțiunea unificatoare și calitatea de intermediar pe lângă Londra, de reprezentant al unei zecimi aproape a rezistenței rurale franceze, va fi prezența alături de el, începînd din 9 iulie, a unui profesionist net superior rivalilor săi: maiorul Jacquot, care făcuse parte din cabinetul ministrului Apărării naționale — pe atunci Daladier — și care cunoaște ca nimeni altul corpul ofițeresc, al celor din rezistență dar și al celorlalți. Om inteligent pe deasupra și, în plus, bun tactician.

Autoritatea lui Berger — care în aceste scurte săptămîni dinainte de-a fi prins își afirmă prezența — se bazează pe o inițiativă proprie, aceea a « comandamentului interaliat », ieșit gata înarmat din creierul său fertil. Nici de Gaulle, nici englezii, nici americanii, nici comuniștii, desigur, nu sînt la curent cu existența unui asemenea comandament « interaliat ». Dar prezența unor ofițeri englezi ca George Hiller, Cyril Watney (Michel) sau Jacques Poirier (Jack) și puțin mai târziu americani precum locotenentii Atkinson și « Guy », îl determină pe Malraux să dea comandamentului său de la Urval apoi de la Carennac titlul acesta răsunător, repede acceptat de către curentele rezistenței.

... Invențiile acestea, demne în totul de romancierul care este Malraux, n-ar fi fost decît niște povești dacă debarcarea în Normandia și înaintarea forțelor conduse de Patton, Montgomery apoi de Leclerc n-ar fi acordat credit ideii de stat major « interaliat » și dacă reacția inamicului, punînd în mișcare divizia SS *Das Reich* printre grupurile maquisarde din centru-vest (R5) nu i-ar fi făcut pe toți să simtă nevoia unui sprijin dinafară, a unor provizii mai importante de arme și a unei strategii coordonate. Nu pentru că toate acestea le-ar fi putut fi furnizate de către Malraux.

Dar începînd cu finele lui iunie, el slujește drept placă turnantă, și cei de care se ocupă se simt bine.

... Ceea ce e sigur, în schimb, e că prin intermediul tovarășilor săi Cyril Watney, George Hiller, « Jack » și Dick Atkinson, Malraux-Berger a contribuit la organizarea și reușita a ceea ce generalul Gubbins, șeful SOE, a calificat drept « cel mai important parașutaj realizat între Norvegia și Indochina în timpul războiului. »² La 9 iulie, în cursul unei întruniri unde Malraux și Jacquot și-au unit forțele și năzuințele, la sediul comandamentului AS din Corrèze de Chenaillers-Muscheix, delegații SOE au fost convinși și au cerut la Londra declanșarea acestei operații care a transformat datele militare din regiune.³ Să-i dăm din nou cuvîntul istoricului britanic Cookridge:

« La 14 iulie, ziua sărbătorii naționale franceze, pe un soare strălucitor de vară, 200 de fortărețe zburătoare și « Liberators », escortate de 60 « Spitfires » s-au ivit pe cer deasupra platourilor din Causse de Loubressac. Vreme de șase ceasuri la rînd, aparatele au făcut cu schimbul, venind și plecînd, lăsîndu-și încărcătura parașutată, atît de arzător așteptată (...) Sfidînd intervenția garnizoanelor și a patrulilor germane din regiune, 1500 de combatanți din rezistență, dirijați de maiorul Collignon, au înconjurat terenurile de parașutaj ce-au cuprins o suprafață de aproape 20 km². Femelle au adus cearșafuri și le-au întins pe iarbă ca să formeze Z-uri uriașe ce indicau că într-adevăr era vorba de zona de parașutaj convenită. Țărani și negustori

¹ Convorbirea lui Diener-Ancel cu autorul, la 21 noiembrie 1972.

² *Le Marseillaise*, 23 aprilie 1947.

³ Convorbirea lui René Jullie (Gao) cu autorul.

au venit de prin sate și ferme, conducînd vehicule de toate felurile ca să transporte armele. . . »

Trei zile mai tîrziu, în calitate de organizator al acestei « lovituri » fără precedent, Berger-Malraux stringe în jurul lui, la Urval, mai mulți șefi din rezistență pentru care nu mai departe decît în ajun nu era decît un partener contestat și căroră le apare acum, dacă nu ca un șef de rețea, cel puțin ca un ilustru reprezentant. El, care de patru ani îi întreba neobosit pe cei care încercau să-l antreneze în rezistență (d'Astier, Bourdet, Crémieux. . .) « Arme aveți? » le oferea, în sfîrșit, și încă în cantități uriașe. Se ținuse de cuvînt.

Adevăr, ficțiune, fapt trăit

« Ce cărți merită a fi scrise, dacă nu memoriile? » spune Garine (în 1928). În februarie 1945, lui Roger Stéphane, care îl întreabă dacă ține un jurnal, Malraux îi răspunde: « Asta e pe gustul celor căroră le place să-și contemple trecutul ». ¹ În iunie 1965, pentru « a-și contempla trecutul », pentru a-l reînvia și poate pentru « a-l pune la lucru », Malraux se îndreaptă spre Asia, la bordul vasului *Cambodge*, spre locul aventurilor sale din tinerețe, cu un caiet de școlar sub braț.

Avea să-i mărturisească, trei ani mai tîrziu, lui Henry Tanner că « nu știa » la plecare dacă va scrie cartea « asta » (se referă la *Antimemorii*) și mai cu seamă nu știa că « va fi în stare » s-o scrie. A început-o la bordul vasului *Cambodge* — prima pagină poartă însemnarea: « În largul Cretei ». Îi place să scrie pe mare. Are două săptămîni înaintea lui. Cînd sosește la Singapore, caietul e înnegrit. Îi vor mai trebui încă doi ani, încheiați, pentru a definitivă această evocare a trecutului (dar, cum îi spune atunci lui Emmanuel d'Astier: « Dacă socotesc muștele și țințarii care se roteau împrejurul lămpii, face mult mai mult. . . »). A izbutit să scrie din nou, și, care de mai bine de șapte ani nu mai scria decît discursuri. E o victorie. S-a crezut atîns de impotența literară. A biruit-o.

Dacă și-a intitulat cartea *Antimemorii*, o pentru a sublinia îndeajuns că nu e vorba de povestea vieții lui — nici Chateaubriand, nici Rousseau, nici *Si le grain ne meurt*, nici *Cuvintele*. Se explică pe larg lui Emmanuel d'Astier în clipa apariției cărții:

« Omul nu se alcătuiește cronologic: momentele vieții nu se adună unele cu altele într-o acumulare ordonată. Biografiile care pornesc de la cinci ani și ajung la cincizeci sînt niște false confesiuni. Experiențele sînt cele ce clădesc omul. Cred că poți regăsi o viață prin mijlocirea experiențelor trăite, iar nu enunțînd experiența ca o încoronare a povestirii. . . »

Antimemoriile refuză biografia cu premeditare. Nu se bazează nici pe un jurnal, nici pe note. Și pornind de la elemente hotărîtoare ale experienței mele, dau peste un personaj și peste crîmpele de povestire. Povestesc faptele și descriu personajul ca și cum n-ar fi vorba de mine. Cînd și cînd, îmi vin în minte diferite episoade: nu fac decît să le adaug. » ²

O spune, o scrie: « Ce importanță are pentru mine ceea ce are importanță numai pentru mine ! » La ce bun să evoci « acea jalnică îngrămădire de secrete » care e viața unui om? Tot lui d'Astier, îi mărturisește:

¹ *Fin d'une jeunesse*, p. 51.

² *L'Événement*, septembrie 1967.

« E cartea mea adevărată. . . Mă gândesc la Proust. Du côté de chez Swann a făcut imposibilă o nouă tentativă ce-ar fi semănat cu aceea a lui Chateaubriand. Proust e un anti-Chateaubriand. Chateaubriand e un anti-Rousseau. Mi-ar plăcea să fiu un anti-Proust și să situez opera lui Proust în timpul ei istoric ».

Altui interlocutor, i-a precizat apropierea de autorul lucrării *În căutarea timpului pierdut*: ideea fatalității timpului. Cu această deosebire că pentru Marcel Proust e vorba de o fatalitate benefică, timpul oferindu-i scriitorului materialul din care face opera, singura care rămîne. Pentru Malraux, fatalitatea aceasta e malefică, timpul distrugînd împlinirile acțiunii și pînă și cuceririle conștiinței, zăgăzuită de bătrînețe și de moarte.

Antimemoriile constituie opera lui Malraux prin excelență, aceea în care se săvîrșește fuziunea-confuziunea adevărului și-a închipuirii, a experienței și a visului, a materiei prime trăite și-a artei care-o transformă. Nici în *Les Conquérants*, nici în *l'Espoir*, nici în *Les Noyers d'Altenbourg*, nici în acest uriaș roman al creației artistice care e *Les voix du Silence* n-a jucat mai bine jocul acesta al măștilor și-al lucrurilor, al memoriei și-al supra-memoriei care este imaginația, și n-a încercat mai arbitrar și mai diabolic datele istoriei cu cele ale poeziei romanești. Cu atîta îndrăzneală, încît nimeni după aceea nu mai poate să-i spună: dar nu-i adevărat ! Adevăr, ficțiune ? China ? Spania, Rezistența ? Ajungem la vorba lui Clappique din *Condiția umană* (care nu degeaba năvălește în *Antimemorii*, deoarece el e anti-istoria): « Nu e nici adevărat, nici neadevărat, ci trăit » . . .

Pentru a șterge și mai bine urmele, Malraux a avut grijă, pe deasupra, să așeze în fruntea cărții acest mic « text budist » care astupă gura iubitorilor de povești frumoase: « Elefantul e cel mai înțelept dintre toate animalele, singurul care-și aduce aminte de viețile lui anterioare; așa se face că stă multă vreme liniștit, gîndindu-se la asta. » Viețile lui anterioare. . . Descurcă-te dacă poți, în toate avaturile astea.

Altă notiță liminară, și nu mai puțin și mai subtil evazivă: « Cartea aceasta alcătuiește prima parte a *Antimemoriilor*, ce vor cuprinde după toate aparențele patru tomuri și vor fi publicate integral după moartea autorului ». « Pasajele acestei cărți a căror publicare a fost amînată sînt de natură istorică. » Ceea ce înseamnă că nu mai există nimic altceva ? Sau că aici nu ni se arată decît clișeul istoriei ? Sau că « lucrurile serioase » nu se declanșează și nu sînt spuse decît dincolo de moarte ?

André Malraux ne-a mărturisit în legătură cu aceasta, la 29 ianuarie 1973, că intenționează să-și schimbe părerea, că și alte fragmente din *Antimemorii* — cele, de pildă, la care lucra atunci și care evocă experiența sa cea mai recentă « la porțile morții », șederea din decembrie 1972 la spitalul Salpêtrière — ar putea fi publicate în timpul vieții. « Dar există toți cei ce mi-au dovedit încredere — John Kennedy de exemplu — și pe care nu i-aș putea trăda. »

Paradă e un cuvînt cu două înțelesuri, depinde dacă ești Erik Satie sau spadasin. Folosind cuvîntul « eu » în așa fel încît să nu fie nici « eu » nici « el » și în același timp amîndouă deodată, recitînd din *Le Soulier de satin* dar și din Rodrigue, cînd Clappique, cînd Garine, Malraux face paradă și parează loviturile și se demască, fără a renunța însă la mască. O carte de vrăjitor halucinant care vrea prea mult să se ia drept altul pentru ca, în cele din urmă, să nu se regăsească pe el însuși, rezumînd cele două formule din *Nucii din Altenburg*: omul e ceea ce face, omul e ceea ce ascunde. . .

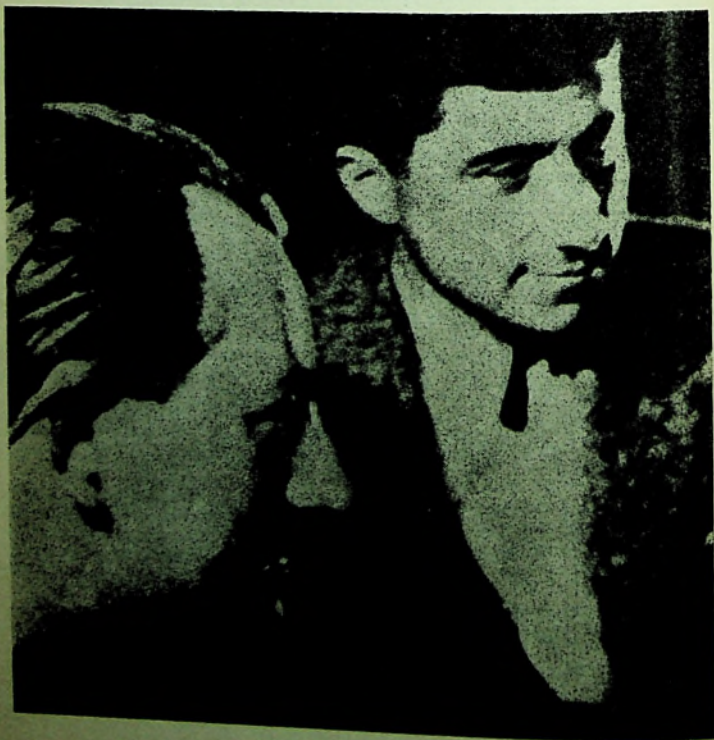
Carte-labirint la trecutul foarte compus, prea romanescă pentru adevărul ce-l conține, prea personificată pentru ceea ce are romanesc, tapiserie cu două fețe, imaginarul țesut din amintiri din copilărie, memorialul brodat cu învenții scilicitoare — galopadă fabuloasă prin secole, continente și personaje făcătoare de

istorie, și care începe printr-o confidență de confesor: « nu există mari personalități », pentru a se termina cu o baie de preistorie prin locurile peșterilor de la Lascaux, unde acționează niște objectori de *conștiință* — cuvânt cheie.

În românește de ANGELA CISMAȘ

Sala Gaveau: în dreapta: Denis de Rougemont, Faulkner, Auden; în stînga: Salvador de Madariaga. ►

La Congresul scriitorilor, cu Eugène Dabit







MĂRTURII ÎN TIMP

ANDRÉ GIDE

«...viteaz și disperat totdeodată»

(1933) Îmi este foarte greu, astăzi, să mă interesez de ficțiune. Totuși, am recitit imediat după apariție, *Condiția umană*. În revistă, cartea mi s-a părut excesiv de densă, obosind prin forța bogăției și aproape de neînțeles din cauza complexității . . . mi se pare recitind-o dintr-o răsuflare, perfect clară, ordonată în confuzie, de o inteligență admirabilă și în pofida acesteia (vreau să spun în ciuda inteligenței) profund ancorată în viață, angajată și palpitând de o neliniște uneori de nesusținut.

Sînt trist că nu-mi simt forța de a scrie despre subiectul acestei cărți atricolul ce-l merită.

◀ André Gide cu André Malraux înainte de remiterea protestului împotriva condamnării lui Dimitrov

(1936) 4 septembrie — Ieri l-am revăzut pe Malraux. Sosise de la Madrid unde se întoarce peste două zile... Totuși, când l-am revăzut, nu mi s-a părut prea obosit. Are chipul chiar mai puțin ridat de ticuri ca de obicei și mâinile nu-i sînt prea febrile. Vorbește cu aceeași volubilitate extraordinară care mă face adesea să-l urmăresc cu anevoie. Îmi descrie situația celor pe care îi susține în Spania, situație ce ar aprecia-o disperată, dacă forțele dușmanului n-ar fi atît de divizate. Speranța lui este de a-i uni pe sprijinatorii guvernamentalilor; acum are forța s-o facă. Intenția lui, îndată după ce se va reîntoarce, este să organizeze atacul orașului Oviedo.

(1936) 6 septembrie, — L-am revăzut pe Malraux. Clara M. mă primește, mai întîi, singură. Pe urmă mergem să luăm masa toți trei (e foarte bine), în piața Victoriilor, la un restaurant unde m-a mai dus. Și, două ore, mă minunez de scînteietoarea și uluitoarea lui limbuție. (Oh, nu dau nici un sens peiorativ acestui cuvînt, care, la origină cel puțin, n-avea un asemenea sens; totuși adaog că este firesc să fi căpătat unul, căci auditorii-victime i-au dat unul drept revanșă). André Malraux, la fel ca Valéry, își datorește marea forță faptului că îi pasă foarte puțin dacă răsuflă greu, sau obosește, sau «se descotorosește» de cel care îl ascultă; și n-are nici o altă grijă (cînd acel care îl ascultă sînt eu) decît să par că-l urmăresc, decît să-l urmăresc cu adevărat. Iată de ce orice conversație cu acești doi prieteni rămîne, pentru mine cel puțin, cam umilitoare, și cînd o termin sînt mai curînd copleșit decît exaltat.

Din «JURNAL»

Acum cîteva zile am vrut să revăd filmul lui André Malraux, *Speranța*. Mi-l prezentase înainte de montajul definitiv. Acest frumos film a luat în prezent o amploare, un fel de gravitate tragică prin care reînălțește viguroasa carte de unde împrumută subiectul și titlul. Nici o concesie pentru gustul publicului; un fel de dispreț mîndru pentru ce ar putea amuza sau place; și neîncetat în rarele cuvinte ale actorilor dramei, în atitudinile, în expresia chipurilor, în austeră frumusețe a imaginilor, un sentiment latent de dignitate umană cu atît mai emoționant, întrucît aici este vorba de oameni sărmani, apropiați de pămîntul dur pe care-l cultivă, inconștienți de noblețea lor, modești țărani pe care evenimentul îi glorifică în eroi, în martiri. Această noblețe firească, această măreție tainică, această conștiință a demnității umane, le regăsim pretutindeni în opera lui Malraux, fiind trăsătura cea mai caracteristică a personalității lui; prin care ne cîștigă mai întîi, apoi ne reține și ne

subjugă. Omul pe care mi-l descrie în cărțile lui nu este pînă la urmă creatura decăzută, nevolnică și resemnată a cărei josnicie o etalează cu îngăduință multe cărți de ieri și de azi. Și el însuși cu bunăvoință va ține tovărășie celor umili, dar rămîne în rasa seniorilor.
(...)

Malraux... rămîne să se dăruiască pentru tot și tuturor, mereu primitor și aș zice permeabil, dacă nu l-aș ști pe de altă parte atît de rezistent la ce ar putea să-i încline hotărîrea sau să-i știrbească voința. Îndată acționează. Își asumă răspunderea și riscă. Pretutindeni unde o cauză dreaptă are nevoie de un apărător, sau se angajează vreo luptă frumoasă, îl vedem primul pe baricadă. Se oferă și se devotează fără țîrguială și chiar cu un fel de vitejie ce are în același timp ceva disperat care ne face să subînțelegem că nu ține mult la viață, că aceasta îl interesează mai puțin decît ce-l consumă sufletește, că prețuiește numai ca dăruire, că viața nu valorează decît să fie trăită prin risc, într-o aventură valabilă. Este mai ales un aventurier. Pare chiar că s-a aruncat în uluitoarea sa carieră din impetuozitate, înainte de a-și fi luat propriile măsuri, ignorîndu-și valoarea. Iar cuvîntul aventurier își recapătă sensul său deplin, cel mai frumos, cel mai bogat, cel mai uman. Rolul pe care și l-a asumat nu este oare acela de a reda omului și de a recuceri pentru el titlurile dispărute ale unei noblețe necunoscute?

Malraux s-a îndrăgostit de frumoasa și tragică aventură umană, el însuși aleargă după ea, și în fiecare din operele lui ne-o spune din nou și ne instruiește.

« Ne poate place ca sensul cuvîntului artă — spune el în prefața la *Timpul Disprețului* — să fie a încerca să dai conștiință oamenilor despre măreția pe care o ignoră în ei ». Da, așa-i și nu mă interesează dacă aceasta ar putea fi fost exprimat în termeni mai frumoși. Malraux n-are, nu caută stilul lapidar. Scrie cu pana tristă; și la fel ca atunci cînd discută, gîfii puțin urmărindu-l. Uneori fraza lui se împiedică într-o prea abundentă forfoteală de imagini, de senzații, de emoții și de idei. Căci puțin ne interesează aventura umană dacă sensibilitatea cea mai fremătătoare, și inteligența cea mai deschisă, cea mai generală, cea mai generoasă nu se găsesc angajate.

Malraux dă neîncetat dovadă de universalitatea, de care, ieri, Valéry ne dădea un prodigios exemplu. Și dacă scriam despre Valéry că mi-l închipui la fel de bine om de Stat sau de finanțe, mare diplomat, inginer sau doctor, și mă gîndeam că ar fi excelat în asemenea domenii atît de deosebite la fel ca în cel al literelor, întocmai gîndesc despre Malraux; și nu mai sînt surprins văzîndu-l asumîndu-și azi însemnate funcții guvernamentale, așa cum ieri a fost conducător de armată, aviator, cineast sau

leader revoluționar. La drept vorbind, mi-l închipui cel mai puțin bucuros la masa de lucru, sau mai de grabă acolo mi-l imaginez cel mai puțin în largul lui. Geniul îl sîcîie cu neliniștea ! « Ei, — nu poate să nu-și spună în timp ce scrie, — aș putea să trăiesc, să acționez . . . o nouă primejdie mă așteaptă undeva . . . » și repede îi este groază din pricina absenței unui risc, din cauza repausului, a confortului, care — după el — poate să-l istovească pe scriitor.

Îmi amintesc de agitația lui neașteptată la Cap d'Ail, unde mă afluam cu el petrecînd cîteva zile plăcute; atunci ziarele de dimineață au anunțat ecourile unei revoluții în Persia. Scrisul lui a trecut imediat pe al doilea plan, aceea *Luptă cu Îngerul*, din care cu o zi înainte îmi citise largi pasaje schițate . . . « Și eu aș putea să fiu acolo ! » Ceea ce nu spunea, ce n-avea nevoie să spună, atît de mult această obsesie care se ținea scai de el, i se citea în privire, în trăsăturile îndată concentrate, în freamătul întregii sale ființe. Văzîndu-l atît de tulburat, mă gîndeam la ce-i spusese Henri al IV-lea lui Crillon, și ceea ce desigur își șoptea el însuși : « Spînzură-te, viteaz Malraux, au învins fără tine ! ».

Oricît de însemnată ar fi activitatea lui, totuși Malraux *prin cărțile sale* ne încîntă și ne emoționează; și tot prin ele, acționează; prin ele ne captivează, ne exaltă, ne angajează. Le redeschid adeseori și totdeauna descopăr frumoase motive pentru a iubi viața, motive să prefer viața, renunțării la viață; înnobilarea vieții prin dăruire și sacrificiu. În timp ce atîția alții se străduiesc să deprecieze umanitatea, Malraux o glorifică spontan și cred că tinerii îi păstrează recunoștința, ca și mine,

Literatura, cu el, intră « în joc »; pînă acum fusese solitară.

Am spus tot ? Nu : cu el simți totdeauna că n-ai spus tot.

Dar dacă nu vorbesc de prietenul desăvîrșit, este că el nu mai aparține publicului.

1 decembrie 1945

Din « ANDRÉ MALRAUX, AVENTURA UMANĂ » « *Terre des hommes* »

În românește de ALEXANDRU BACIU



JAWAHARLAL NEHRU

«... în jocul vieții și al morții»

Acum opt sau nouă ani, cînd mă aflu la Paris, André Malraux mi-a pus de la începutul conversației noastre o întrebare ciudată. Ce a îngăduit hinduismului să « expulzeze » din India, fără conflicte grave, acum o mie de ani, religia budistă atît de bine organizată? m-a întreat el. Cum a reușit hinduismul să « absoarbă », ca să mă exprim astfel, o mare religie populară, larg răspîdită, fără obișnuitele războaie religioase care urîtesc istoria atîtor țări? Ce vitalitate interioară sau ce forță posedă hinduismul pentru a fi putut îndeplini o asemenea remarcabilă misiune? India mai posedă astăzi această vitalitate și forță? În caz afirmativ, libertatea și măreția ei sînt asigurate.

Fără îndoială, întrebare tipică pentru un intelectual francez care era și un om de acțiune. Totuși, puțini oameni în Europa sau America au asemenea preocupări; sînt prea acaparați de problemele momentului. Problemele lumii actuale îl preocupă și-l frămîntă și pe Malraux, dar spiritul lui viguros și analitic caută lumina pretutindeni unde o poate găsi, în trecut sau în prezent, în gîndire, cuvînt scris, și, mai presus de orice, în acțiune, în jocul vieții și al morții.

În mod cu totul evident, pentru Malraux, întrebarea nu era pur formală. Îl preocupa atît de intens încît a « țîșnit » chiar în clipa întîlnirii noastre. Era o întrebare care-i « stătea la inimă » sau mai de grabă era tipul de întrebare pe care mi-o puneam adeseori eu însumi. Dar nu puteam să-mi dau sau să-i dau răspuns mulțumitor. Căci sînt multe răspunsuri și explicații, dar se pare că ele nu ating niciodată miezul problemei.

«DESCOPERIREA INDIEI»

«...sub constelațiile Istoriei»

Puține opere atît de ostentativ scrise la persoana întîi ! În așa măsură stăpînite și strunite chiar de autorul lor. Personalitatea, aici, este în primul rînd ansamblul lucrurilor făurite și trăite: întîlnirea unui om cu un destin real: « *Omul nu este ce ascunde; este ce înfăptuiește* », declară fără drept de apel Vincent Berger din *Nucii din Altenburg*. Și, la fel ca Manuel din *Speranța*, Malraux știe că nu ne cunoaștem medîtînd asupra noastră înșine, ci atunci cînd o întîmplare ne obligă să acționăm.

La origina fiecăreia din cărțile sale, știm că există o răfuială de rezolvat cu viața. Din viață izvorăște opera, șiroind de imagini, fremătînd de emoții, sonoră de tumulturi, gravă de revelațiile ei. Vorbind despre sărăcia literară a anilor '30, Malraux spunea odată lui Julien Green, care relata în *jurnalul* său: « Ce vrei să faci? Între optsprezece și douăzeci de ani, viața seamănă cu un tîrg unde cumpărăm valori nu cu bani, ci cu actele noastre. Cei mai mulți dintre oameni nu cumpără nimic ». Malraux și-a plătit opera cu acțiunile sale. Dacă n-ar fi trăit cum a trăit, n-ar fi scris cu siguranță aceleași cărți: chiar materia operei sale romanești i-ar fi lipsit, și, fără îndoială, n-ar fi lăsat decît o operă de categoria a doua, pentru că geniul său s-a făurit din acordul între experiențele unei vieți legate de constelațiile Istoriei și posibilitățile latente de expresie.

Pentru a-și scrie cărțile pline de adevăr a trebuit ca Malraux să aștepte — nu maturizarea talentului, roadele tardive ale unei îndelungi reclusiuni în literatură — ci adevăratele experiențe ale vieții sale. *Luni de Hîrtie* și *Regatul-Năzdrăvan* nu sînt opere neînsemnate: dar adolescentul strălucit înzestrat care le semnează dedicîndu-le lui Max Jacob sau plasîndu-le sub patronajul lui Hoffmann, nu seamănă deloc cu acela pe care *Cuceritorii* o să-l pună curînd în scenă. La fel ca înainte Montherlant în *Visul*, Giono în *Colina*, Giraudoux în *Provinciala*, sau Drieu în *Întrebare*: cu stîngăcia debutantului, fără îndoială, dar

GAËTAN PICON: *Malraux par lui-même* — colecția « *Ecrivains de toujours* » Editions du Seuil, 1970, fragmente

și cu siguranța aceuia care-și descoperă domeniul propriu. Este vizibil că Malraux în primele povestiri nu l-a descoperit pe al său. Scrisul lui, — îngrijit, armonios, scînteietor, dar anonim — n-are nici strălucirea, nici pateticul, nici ritmul sacadat după care îl vom recunoaște în curînd. Malraux își va descoperi geniul numai în fața vieții, în fața evenimentelor unei istorii pe care activitatea sa va încerca, febril și tenace, s-o întâlnească pretutindeni unde se dezvoltă.

Scrie *Tentația Occidentului* (care nu este încă decît pe jumătate în stilul său, dar îi reprezintă total gîndirea și temperamentul), fiindcă sesizase și cunoscuse, chiar în locurile unde trebuia, conflictul dintre pasiunea occidentală și detașarea cosmică a Orientului și deoarece văzuse luminîndu-se, într-o zi a sfîrșitului de lume, această cultură europeană pentru care suferise, neputîndu-se despărți de ea. Scrie *Cuceritorii și Condiția umană*, fiindcă participase la mișcările revoluționare care încercau să dea o formă nouă Asiei și întîlnise, la fața locului, în focul acțiunii, — cum va scrie douăzeci de ani mai tîrziu, — « un tip de erou unde se uneau aptitudinea pentru acțiune, cultura și luciditatea ». Scrie *Calea regală*, deoarece plecase el însuși, ca și Claude Vannec, în căutarea templelor ascunse în junglă, într-un teritoriu nesupus. Scrie *Speranța*, pentru că imaginile războiului din Spania, cruzimea de acolo și fervoarea lui, mai existau în el ca o rană necicatrizată. Scrie *Nucii din Altenburg*, deoarece chiar el fusese de curînd acel prizonier din 1940 care a văzut ivindu-se omul de totdeauna pe chipul răniților și captivilor, al prietenilor săi, și pe al tanchistului căzut în groapa de unde dimineața îl smulge morții. Vincent Berger se gîdea să-și scrie cartea vieții întitulînd-o « Întîlniri cu Omul ». Opera lui Malraux nu este ea însăși decît suma amintirilor și întîlnirilor sale. Cu materia anecdotică a operei lui este aproape în aceeași relație ca Lawrence față de amintirile care i-au îngăduit să scrie *Cei șapte Stâlpi ai Înțelepciunii*. Malraux n-a încetat să-și scrie *Memoriile*: se pare că n-avea alt subiect decît propria viață și că trebuia să trăiască înainte de a scrie, și pentru a scrie.

Subiecte, evenimente, chipuri izvorau din experiență. Și chiar imaginile care dăruiesc operei prezența sa sensibilă, se pare că Malraux le descoperise nu pe hîrtie, ci în viață: pe o stradă din Shanghai sau Canton, pe o piață din Toledo, în munții din Guadalajara — imagini venite odată cu vîntul ce purta mirosul singelui amestecat cu al pămîntului. Imaginea, aici, este cel mai adesea metaforă, deloc imagine simplă și nudă, fotografică; ea poartă amprenta unei forțe personale de stilizare: dar țîșnește din întîlnirea trăită dintre un obiect și un subiect care îi impune stilul. Accentul trăirii desparte imaginile literare și

mpersonale din primele eseuri de acelea care aparțin cărților unde Malraux este pe deplin el însuși și sună Malraux, deoarece în «carnea» stilului, ghiarele vieții sînt adînc înfipite. Străzile Asiei pe care europeanul le descoperă și unde merge «*urmărit de sunetul monezilor de argint pe care telalii le bat cu ciocănașe*», acele străzi din Canton, Hong-Kong și Saigon «*cu dughenele lor unde veghează neguțători nemișcați între maldăre de castroane albastre*», străzile agitate ale Shanghaiului unde pîndește un norod întreg, lumina primăverii din Kobe și «*golful magnific copleșit de soare*», pădurea pîcloasă unde Claude și Perken se afundă, — pe toate Mairaux le-a văzut înainte de a le descrie. A auzit «*hodorogitul camioanelor încărcate cu puști răsunînd în Madridul febril în noaptea de vară*», a respirat prospețimea stropitului cu apă în zori la Barcelona și mirosul grămezilor de cadavre din Toledo, care-i evocă pe al mlaștinilor din Asia; a auzit zgomotul torenților amestecat cu strigătul răpitoarelor, în trecătorile de la Linarès. A suferit de acel «*plictis musulman*», pe care îl descrie cu prilejul aventurii turaniene a lui Vincent Berger; și, la fel ca el, visează, departe de Europa, la «*gardurile împestrițate de afișe*», la «*muzee ineputabile*» și la vitrine de magazine; impresiile unei seri la Marsilia, o să le caute deasemenea în amintirea lui.

După cum romanele izvorăsc din experiența vieții, scrierile despre artă — *Saturn*, *Vocile Tăcerii*, prefata la *Muzeul imaginar al Sculpturii*, provin din experiența trăită (dacă nu practică) a artelor plastice. Deabia dacă există născocire în opera romanescă; la fel nu există mai puțină angajare a autorului în eseurile despre artă. Arta este aici înțîlnire și pasiune, deloc temă (chiar dacă ar fi privilegiată) a inteligenței. «*Cînd încerc să exprim ce mi-a dezvăluit Revoluția spaniolă, scriu SPERANȚA; cînd încerc să exprim ce mi-au dezvăluit arta și metamorfoza ei actuală, scriu VOCILE TĂCERII*», declara recent. Cele două experiențe se unesc într-un singur domeniu: acela al trăirii; ca și Revoluția, arta nu este o problemă, ci un domeniu. Imaginile ivite din artă, imaginile ivite din viață n-au încetat în această operă să fie în strînsă simbioză. Ne amintim, în *Speranța*, de cîinele-lup al lui Manuel «*alungit ca aceia din basoreliefuluri*», de refugiații de pe drumurile Spaniei, mergînd cu «*mișcarea seculară a fugilor din Egipt*». La Breughel se gîndește naratorul din *Nucii din Altenburg* în fața veseliei zgomotoase și a bruftuielilor însoțitorilor săi captivi. Dimpotrivă, eseurile culeg amintirile vieții: Malraux spune: «*EU*» în *Vocile Tăcerii* la fel ca în romanele lui. «*Am văzut Oceanul mlaiez constelat de meduze fosforescente*» . . . ; este sfîrșitul *Vocilor Tăcerii*, nu începutul *Cuceritorilor*. «*Am văzut idolli din muzeul din Nürnberg motivîndu-și străbunul lor rls prin ultimele subțiri rotocoale de fum care se*

cerneau din grămezile de ruine pe unde o biciclistă încărcată de liliac hurducăia în cîntecele camionagiilor negri » : iată o pagină din *Vocile Tăcerii* ; « Am văzut la Beaulieu sur Dordogne, afișele care anunțau mobilizarea. Biserica din Beaulieu poartă unul din cele mai frumoase timpene romane, singurul unde sculptorul a figurat dincolo de brațele Cristului deschise asupra lumii, pe acelea ale unui crucifix ca o umbră amenințătoare » : este o pagină din *Nucii din Altenburg*

Malraux n-are nevoie să spună *Eu* pentru a fi într-un anumit loc. Personajul « A.D. » din *Tentația Occidentului* nu este mai puțin el însuși, la fel ca eseistul care semnează *Despre o tinerețe europeană*. Claude Vannec nu este mai puțin naratorul din *Calea regală*, după cum eroul din *Cuceritorii* este naratorul care scrie cartea la persoana întâia. Vincent Berger abia este mai puțin Malraux decît fiul personajului care spune *Eu*. Romanele redactate la persoana a treia nu destramă — nici măcar nu atenuază relația dintre operă și trăirea personală : sînt motive de tehnică și estetică ce intervin. *Calea regală* sugerează doar o născocire a unei aventuri foarte precis romanească care se acomodează greu cu noțiunea de *Eu*. *Condiția umană* este o construcție prea amplă și complexă pentru a accepta perspectiva privilegiată a personajului central. Și *Speranța*, — dintre toate cărțile lui Malraux (și *Cuceritorii* cea mai aproape de viață, cea mai puțin transpusă) respinge *Eu*-l în numele chiar al amplorii ei, a măreției epice a universului cîntat. Scriind despre Lawrence, Malraux scrie despre o viață ce o fascinează pe a sa, după cum scriind despre artă, scrie despre o pasiune care-l stăpînește. — Întreaga sa operă este scrisă la persoana întâia.

Puține opere romanești unde imaginația își are o parte atît de redusă. Malraux prelungește, transpune, redistribuie ceea ce experiența lui i-a dăruit ; el nu adaugă nimic la aceasta. În asemenea măsură că în fața operei sale, a cărei frumusețe este neîndoielnică, ne gîndim mai puțin la marile opere romanești care au precedat-o în istoria literaturii, ci la cîteva cărți mari cu « lucruri văzute » sau trăite.

Semn al unei inferiorități ? Cu privire mai ales la *Speranța* s-a vorbit de reportaj. Dar este limpede că această absență de imaginație înseamnă un refuz al imaginației : și că reușita operei se explică prin convertirea unei privațiuni în valoare pozitivă. Așa cum alții au nevoie de imaginar, Malraux are nevoie de încercări, în mod cu totul evident, reușita este — pînă la o ordine nouă — în raport invers cu aporturile imaginației. Alături de *Calea regală*, *Cuceritorii* relevă — dacă vrem — reportajul, dar îl domină de la o destul de mare înălțime. Cea mai « născocită » dintre povestirile lui, *Timpul Disprețului*, — este și cea mai puțin convingătoare. *Condiția umană* — în pofda experienței personale din care se inspiră, nu primește

de la aceasta forma și ritmul; ea este creată din alte elemente. Dar deși lucrarea este dintre toate cea mai amplă, cea mai bine condusă, cea mai profundă, comportă și oarecare artificiu, și n-are inegalabilul avânt din *Speranța*. Orice născocire, aici, se traduce printr-un fel de gîfrire, de rigiditate scrișnită. Malraux datorește trăirii fericite profundzime, suflul — ceea ce alții primesc de la delăsarea fanteziei. Avîntului din *Speranța* îi răspunde acela din *Vocile Tăcerii*: fără îndoială aceste două cărți sînt cele mai inspirate ale lui Malraux, acelea care sprijinindu-se pe experiența cea mai vastă n-au nevoie de « umpluturi ». Inegalitatea episoadelor din *Nucii din Altenburg* confirmă foarte evident aceeași lege: episoadele războiului din 1914, pe care Malraux trebuie să le născocească, sînt artificiale și fade, comparativ cu ale războiului din 1940, cunoscute de scriitor. Reportaj? Firește nu. Căci trăirea n-ajunge la notația obiectivă, ci la un lirism imperios. În operă, trăirea conferă un stil ce seamănă cu o transfigurare.

Evenimentele care dau operei materia sa sînt evenimente trăite, dar exterioare. Întîlnirea dintre Malraux și Istorie devine istorie pentru Malraux. Și se pare că nu are, nu vrea să aibă altă viață decît a epocii sale. Motiv major al prestigiului său pentru o generație unde destinele personale se confundă atît de adesea cu destinul colectiv.

Dacă se descrie în opera sa, aceasta este înainte de orice imaginea pe care ne-o dăruie despre el: o singulară consonanță cu epoca, o modalitate de a fi legat imediat și organic cu toate frămîntările unui timp agitat. De fiecare dată cînd mă gîndesc la opera lui Malraux, o pagină din *Decăderea Occidentului* îmi revine în memorie: acolo unde Spengler, vorbind de obsesia Istoriei ce domină civilizația « faustiană », evocă orele care răsună în toate orașele și satele Europei din înălțimea clopotniței, a turnului, a meterezelor. Aici, la fiecare pagină, răsună timpul Istoriei. Dacă Malraux, disprețuind născocirea, se inspiră din realitatea vremii sale, înseamnă că miturile cele mai viguroase, ficțiunile cele mai imperioase provin din istoria sîngeroasă și tumultuoasă a acestui secol XX care se conformează definiției profetice a lui Nietzsche: « era clasică a războiului ». El, căruia îi plăcea să citeze cuvintele lui Napoleon: « Tragedia acum înseamnă Politică », recunoștea în materia istorică a timpului său singura materie romanească ce se potrivește posibilităților sale de expresie. Ceea ce Istoria îi oferă este chiar ce-ar fi vrut să născocească. Iată de ce trăirea la el devine tragedie și nu reportaj: stilul evenimentelor se identifică cu stilul său propriu și înseamnă că un poet tragic îl făurește. Evocînd realitatea obiectivă a unei epoci, Malraux nu încețază să-și vorbească lui însuși: vremea lui se sincronizează cu drama sa, precum și cu stilul adoptat. Acord atît de profund, înclt evenimentele

Istoriei se derulează în operă cum s-ar derula în cea mai personală ficțiune, iar Revoluțiile și războaiele cărora fiecare din noi le-am auzit tumultul și le-am surprins chipul exterior, capătă aici nu știu ce irealitate de coșmar, ca și cum poetul le-ar extrage din reveria cea mai profundă și cea mai distinctă.

Scene, personaje, idei, figuri dramatice: vocea lor este a pasiunilor unei vieți. Și fără îndoială opera sa dezvăluie mai puțin ce este autorul ei decât ce ascunde și cucerește. De la angoasă la exaltare trecînd prin curaj, pentru Malraux este vorba totdeauna de a scăpa de el însuși, de a schimba o subiectivitate pentru ceva exterior și obiectiv. Pasiune pentru istorie, pentru eveniment, pentru acțiune, pentru idei, pentru probleme, pentru marile culturi: tot atîtea forme ale aceleiași pasiuni a impersonalului. Acest solitar prin instinct și fatalitate are nevoie să fie însoțit și ajutat, iubește tot ce îl leagă de alții; se teme de ce îl clătărează în el însuși: a simți. Dacă nu este decât pe jumătate un scriitor, dacă ni-l închipuim cu regret și neliniște în fața mesei de lucru, înseamnă fără îndoială că a scrie este o formă a solitudinii. Nu știm cît să fim de circumspecți față de preferința pasionată pe care o consacră artelor plastice: poate fiindcă, între altele, picturile și statuile se află la punctul de întîlnire al privirilor, iar cărțile la punctul unde se despart reveriile? ... Mai degrabă decât vocație a instinctului, mai curînd decât expresie a unei personalități indivizibile și irezistibile, eroismul este, aici, răspuns, voință. Oricît de stăruitoare, de înverșunată, tema cuceririi, care marșalează cu accentul său semet fiecare zonă a operei, ne invită să vedem sub semnul ei omul care o mînuiește.

... Urmă lăsată de o neliniște fugărită (și deloc mișcare născînd și renăscînd din ea însăși), opera are poate șansa ei în ceea ce este eșecul vieții, în faptul că viața nu găsește ce ar vrea să primească chiar de la ordinea ei, și încearcă atunci nevoia unei prelungiri; poate este amenințată de tot ce tinde să fixeze și să ușureze existența, și, dimpotrivă, alimentează — și cu ce strălucire — prin tensiunea acestei existențe și fără îndoială prin forța, ce-i îngăduie să se domine; dar cît de mult încă prin faptul că se crucifică ea însăși, prin aptitudinea de a suferi pentru sine, prin aviditatea neliniștită, prin întrebările fără răspuns care-și izbesc în ea ecourile.

În românește de ALEXANDRU BACIU

Ilustrație la romanul « Condiția umană »



TIMPUL LUI MALRAUX

L-am cunoscut pentru prima oară, acum patruzeci de ani, în apartamentul meu din strada Malakoff. Drieu la Rochelle, prietenul nostru comun, mă prevenise: « Am să vin după amlază cu un tip extraordinar. Ai să te convingi ». Și m-am convins.

Străzile Parisului au și nume, nu numai numere, ca cele din New York. Numerele nu se impregnează în memorie. În schimb, numele sînt complicele ei firești. La Paris, unele nume de piețe și străzi îmi amintesc de Malraux, așa cum altele mi-l evocă pe Valéry, Drieu, Camus: strada Malakoff, strada Bourdonnais, la Neuilly strada Victor Hugo, parcul de la Versailles, restaurantul Lasserre. Iar dacă pronunț numele străzii La Trémouille, mi se pare că aud vocea atît de cunoscută a portăresel, anunțindu-mă că mașina Domnului ministru, cu Domnul ministru în persoană, mă așteaptă (așa că, vă rog, doamnă, grăbiți-vă !). Personajul copleșit de atîtea onoruri (și care nu putea fi lăsat să aștepte) nu era altul decît « tipul extraordinar » cu care Drieu venise atunci la mine . . .

Într-o zi, întorcîndu-mă acasă, ca de obicei, foarte tîrziu către prînz, l-am găsit pe Malraux care venise să mă caute. Coborise din mașină și, cînd am ieșit din ascensor, mă aștepta în hol. Faptul că devenise ministru, cu « mină liberă » de a transforma Parisul după gustul său, îl făcuse mai curtenitor. Rar mi s-a întîmplat să întîlnesc un asemenea ministru și niciodată unul cu o asemenea putere asupra artelor, culturii și înfrumusețării celui mai frumos dintre orașe. Ce zguduiri cunoscuse lumea din ziua în care « tipul extraordinar » îmi fusese prezentat. Și cîte schimbări . . .

Abea luasem loc în mașină și — după ce remarcă, în glumă, că e probabil prima oară cînd mă însoțește o altă mașină, cu bărbați înarmați — începu să-mi vorbească de parcă ne-am fi despărțit cu o seară înalnte: « Unde se petrecea asta? . . . în China? »

Am zîmbit, amintindu-mi începutul abrupt al *Condiției umane*: « Va încerca Tchen să ridice apărătoarea de țințari? Va lovi din față? » Admirasem totdeauna această introducere. Tchen trebuie să ucidă un om care doarme. Ideea îi repugnă. Încearcă un început de greață. Ține în mîna dreaptă un brici, în stînga un pumnal. Dar primul obiect descris din încăperea în care va fi comis un omor este înocența dar perdea din voal, evocînd insecte, căldură, somn. Atmosfera este creată prin contrast: lîngă voalul pal, fragil, moartea pîndește în mîna « desprinsă de lînea celor vii », sau dorindu-se ruptă de ea.

Deși am călătorit de-a lungul anilor, mai mult decât Malraux, deși am zărit la Londra, printr-o fereastră, pe bătrîna regină Victoria înconjurată de soldați impunători, deși i-am văzut pe țar și pe țarină dintr-un balcon de pe Champs-Élysées (ea avea o umbrelă albă), iar dintr-un balcon derulîndu-se mai multe revoluții sud-americane; deși am privit cu spalmă ruinele orașelor europene după bombardament, iar la procesul de la Nürenberg mă despărțeau doar cîțiva metri de boxa naziştilor condamnați la moarte . . . ; deși am cunoscut San Francisco în plin « black-out », pe Gandhi prin intermediul lui Tagore, iar pe Stravinski în timpul « cataclismului împlînzit » (cum spunea Cocteau), la prima reprezentație cu *Sacre*; deși m-am plimbat prin grădina mea din Rio de la Plata cu von Braun, ascultînd explicațiile lui despre apropiata debarcare pe lună și gîndindu-mă că « omul ăsta, nu e-n toate mințile »; deși am gustat bucuria unică de-a mă scălda în valurile nepoluate de la Punta Mogotes, împreună cu Saint-John Perse; deși am stat sub umbra deasă a uriașilor secvoia din California, alături de Waldo Franck, și în lumina vitraliilor de la Notre Dame alături de Valéry, sau am privit cu un « ochi gînditor » zidurile unei închisori argentinienne (noi, prizonierii, aveam privilegiul de a respira în *patio* de două ori pe zi); deși am discutat cu Camus despre *Caligula*, tradus de mine pentru Broadway, și am respirat la Escorial, împreună cu Ortega, parfumul de *jaras* de Guadarrama (ferestrele erau larg deschise); deși i-am susținut brațul lui Borges, pe jumătate orb, pentru a-i ajuta să traverseze străzile orașului nostru; deși am văzut și am auzit alături de Kayserling, la Darmstadt, tineretul hitlerist mărșăluind și urlîndu-și violențele ce aveau să vină, și am ascultat, cu Eisenstein, în Harlem, cîntecele negro-spirituals ale unei congregații revivaliste; deși m-am împrietenit cu Neruda la Lima, unde l-am întîlnit în drumul său spre Machu Pichu, și am contemplat piramidele de la Teotihuacan împreună cu neuitatul meu Alfonso Reyes; deși Gropius mi-a destălnuit presentimentele sale într-un tren italian, iar Le Corbusier mi-a descris genul de capitală pe care l-ar fi conceput pentru Argentina; deși am prezis, ca și Gabriela Mistral, vremuri potrivnice pentru țările hispano-americane; deși am fost amuzată și fermecată de ideea absurdă a Virginiei Woolf de a prinde fluturi la Buenos Aires pentru a-și troieni cu ariple lor braziliene casa din Tavistock-Square; deși i-am inițiat pe tînărul Callois în literatura latino-americană, pe care a făcut-o apoi cunoscută Europei — și am făcut același lucru pentru Graham Green, ca și pentru toți cei care au dorit să descopere acest continent încă necunoscut; deși visul meu de a-l cunoaște pe Ravel s-a împlinit și am luat masa împreună la Montfort-l'Amaury; deși am intrat pentru prima oară în casa lui Braque ținînd în brațe două ghivece cu zambile de un roz neverosimil — purtate ca niște lumînări, ofrîndă la altarul unei divinități — și am recitat cu Aldous Huxley din Mallarmé în timp ce mașina noastră gonia de-a lungul lui Hudson River (« Aboli bibelot d'inalui Eliot din Chelsea, discutînd despre o altă « lăcomie » mai puțin materială; deși Helieu mi-a spus, făcîndu-mi în pointe-sèche portretul de adolescentă: « Stai liniștită, copila mea, vreau să te desenez așa cum ești acum, cu *mina* pe conștiință încred că, în ziua aceea, mi-a urlat, căci nu am mai putut scăpa niciodată de conș-

tiința mea); într-un cuvânt (după atâtea cuvinte), deși faptele se adună, copleșitor de multe, de-a lungul unei existențe îndelungate, și-și joacă feste, și se precipită spre vârful unui munte de amintiri consumat de nostalgia pentru platitudinea unei tinereți fără trecut; deși toate aceste evenimente și încă multe altele, constituie piinea mea cea de toate zilele, îndată ce am deschis *Antimemoriile*, am constatat că de puțin fusesem marcată de tulburările atmosferice ale timpului meu, și am cit comparat propriile mele experiențe și ritmul lor, cu stupefiantul palmares al prietenului meu francez: îl evoc trecînd de la un punct nevralgic al istoriei—culme sau abis—la altul, fără șovăire; de la China la Rusia, de la Rusia la India, de la războiul civil spaniol la maquis, de la Regina din Saba la Mao, trimițîndu-și ca ambasadoare în nordul Imensului nostru continent și către insulele suprapopulate ale Japoniei două încîntătoare doamne, una emblemă a Florenței, cealaltă a Greciei. Ele duceau salutul unei țări al cărei ministru era înzestrat cu o adevărată imaginație poetică, dar în stare să uite de orice altceva cînd Franța îi cerea să devină colonelul Berger, șeful brigăzii Alsacia-Lorena. Din cîte știu, doar două frînturi ale planetei au scăpat apetitului acestui călător dăruit cu o curiozitate omnivoră: America latină (extrema sudică) și Australia (aflată pe aceeași latitudine). Firește, noi nu avem acel gen de farmec care-l atrăgea pe el. Nici ruine care să merite osteneala, nici temple, nici grădini suspendate, nici piramide, nici sfinx, statul sau o fascinantă regină moartă, nici cetăți fantomă, obsesii ale deșertului, nici moschei sau budha gigantici. Nimic care să-i fi putut inflăcăra imaginația. Noi nu-l puteam oferi decît imensa pampă, jungla, deșertul grandios, munți, lacuri, struți, puma, tátu, pinguini, păsări fără număr, puzderie de șerpi și canguri, iepuri cu labelle din spate mai lungi decît cele din față (dar poți vedea asemenea animale și la grădina zoologică). Folclorul? Asta aveau toate popoarele pămîntului. O mîină de artiști cu un mare A? Prea pușin pentru a trezi interesul lui Malraux, pasionat pentru marile civilizații. Noi ne-am născut abea în secolul trecut, cu nenumărate handicapuri.

Așadar, va trebui să mai așteptăm pînă vom reuși să deșteptăm entuziasmul unui alt Malraux (dacă, așa cum sper, oamenii de genul lui supraviețuiesc seismului final ce pare să amenințe civilizația noastră).

În stadiul actual, fără alt trecut decît tradițiile triburilor nomade și ale cruzilor cuceritori spanioli—strămoșii noștri (ai mei cel puțin)—nu putem pretinde să-l reținem atenția. Cultura noastră nu are altă moștenire legitimă decît aceea a Europei. A unei Europe indifferente față de destinul nostru, deși noi sîntem probabil a Europei. Datorită acestui binevoitor sau blestemat teritoriu imens în care-și dau mîina toate climatele—să trăim o însemnată, chiar dacă încă imprevizibilă aventură în istoria umanității. Malraux știe mai bine ca mine, ceea ce știa și Valéry: civilizațiile sînt supuse pieirii, iar Nîlive e un cuvînt magnific. Milenile reprezintă eternitatea doar pentru o insectă: pentru un om capabil să-și pună probleme ca acelea care-l obsedează pe Malraux, ele nu sînt decît un fleac.

«Era pe vremea cînd, la țară, încercam să deslușim viitorul, ascultînd cum latră cîinii în inima nopții...» Lătratul lor în noapte, atît de neliniștitor, de care Malraux amîntește—evocîndu-l în discursul de adio rostit la moartea lui Jean Moulin, erou al Rezistenței—, l-am auzit și noi, amenințător, pe toate latitudinile pămîntului. Și ascultîndu-l, mulți au simțit crescînd, din ce în ce mai copleșitoare, povara angoaselor. Un timp al disprețului, cum îl numise romancierul. Timpul lui Malraux.

În românește de ALINA LEDEANU



ANDRÉ MALRAUX

ÎNCHINARE

Și a fost marele frig care mușca deportatele asemenea ciinilor-lupi.
Baltica plumburie în zare,
și, poate, treapta ultimă a mizeriei umane.
Pe nesfârșirea zăpezii, toate umbrele acelea vărgate care așteptau totuși...
Acum, nu ați mai rămas decît voi,
pumn din țărîna bătută de viscoalele morții.
Aș vrea ca toți cei de față
să-și închipiue în jurul vostru luptătoarele spînzurate,
decapitate cu securea
sau răpuse, zi de zi, de viața din lagărele de exterminare.
Viața ! La Ravensbrück, opt mii de rezistente ucise.
Toți ochii aceia închiși pînă în adîncurile mării nopți funebre !
Niciodată atîtea femei nu au luptat pentru Franța.

Și niciodată în asemenea condiții.

Voi ridica, o clipă numai, lespeda chinurilor.
Avînd însă cu toții grijă să nu îngăduim să fie socotită
drept simplă muncă silnică, înghesuită între marginile prea înguste
ale unei ticăloșii de rînd,
cea mai cumplită încercare de înjosire a omului, pusă vreodată la cale.
« Călcați-i în picioare ca pe un noroi — grăia teoria — și, astfel, vor
ajunge noroi ».
De acolo pornea batjocura cu chip de bestie, care nu era numai a
uneltelor și părea izvorîtă de dincolo de oameni.
« Știți să cîntați la pian ? » scria în formularul deportatelor ca să aleagă
între corvoada la crematoriu și tîrnăcop.
Medicii care întrebau:
« Aveți tuberculoși în familie ? » pe torturatele care scuipau sînge.

Cuvîntare rostită în fața catedralei din Chartres la 10 mai 1975, cu prilejul comemorării a 30 de ani de la eliberarea din lagărele naziste.

Ulița din lagăr numită « Drumul Libertății »

Lista pedepselor pentru glume la aliniere,

citită deportatelor în poziție de drept.

Lacrimile prelingându-se în tăcere pe obraji lor.

Evadatele prinse, silite să poarte tăblița: « singură am venit înapoi ».

Construirea unui alt rând de crematorii.

Pentru a face din femei niște animale

lanțul inextricabil al nebuniei și groazei

ilustrat de pedeapsa « opt zile în carcera dementelor ».

Și trezirea care le readucea, fără putință de scăpare, în sclavie.

Decese: 80%.

Ce însemnau lagărele de exterminare, nu s-a știut decât începînd din 1943.

Și, astfel, rezistentele precum și mulțimea de umbre care ne găzduiau sau ne și ascundeau, și-au dat atunci seama că nu numai oca le păștea.

Am spus că niciodată atîtea femei nu au luptat în Franța

și din vremea prigoanelor romane, nicăieri pe lume atîtea femei nu s-au mai avîntat să înfrunte primejdia chinurilor.

A socoti Rezistența femeilor drept un vast serviciu auxiliar, de la agenta de legătură la infirmieră, înseamnă a confunda un război cu un altul.

Rezistentele au fost părtașele unui joc crunt,

Soldați, nu fiindcă ar fi mînuit arme (uneori s-au folosit și de ele) ci fiindcă se îndreptau, noi voluntari, spre o agonie atroce.

Nu sgomotul face războiul ci moartea.

Victoria a pus capăt la două războaie.

Unul din ele era vechi de cînd lumea: celălalt nu se mai pomenise încă.

Dacă armatele s-au înfruntat din totdeauna

Rar femeile au luat deadreptul parte la această ciocnire.

Fiindcă nici nu exista mai înainte alt potrivnic decât armata dușmană.

Rezistența femeilor a fost un semn al vremii noastre; Gestapoul, la fel.

Poliția militară nu este nouă

dar războiul acesta nu de o asemenea poliție a fost purtat.

De aceea, prizonierele din zilele lui, nu spre lagărele militare au fost îndreptate.

Amestecul de fanatism și de abjecție al poliției politice

născocită împotriva dușmanilor politici,

nu avea nimic comun cu înverșunarea soldatului depe cîmpul de luptă.

Acest amestec aducea ura totală în ochii căreia

potrivnicul este, din capul locului, demn numai de dispreț.

Ură implicînd în acelaș timp schingiuirea și universul concentraționar. Pentru toți cei îmbrobodiți de Gestapo « putorile de franțuzoaice » asasinaseră soldați germani. Lagărele de soldați erau lagăre de dușmani. Lagărele de exterminare nu se înrudeau cu ele. Metodele de degradare ce nu puteau fi depășite decît încarcerînd muribundele la un loc cu cele ce își pierduseră mintea, au rămas de neînțeles pentru cei mai mulți dintre noi. Fiindcă ele nu își mai învederau rostul după ce interogatoriile se încheiaseră.

« În lagăr — îmi spunea Edmond Michelet — toți mă întrebau de ce oare naziștii își prăpădesc astfel mîna de lucru? ». Nu era vorba de mîna de lucru ci de Răul absolut, de o parte din om pe care omul o întrevede și de care i se face frică. Era, deci, neapărată nevoie ca femeile să nu fie cruțate. Lagărul desăvîrșit ar fi fost un lagăr și de exterminare a copiilor. În așteptarea unei mai chibzuite organizări, ei erau uciși împreună cu părinții. Întocmai ca la caracatițe, ca la monștri, există ceva de nepătruns, înspăimîntător, în voința de a dezumaniza pe oameni. Idealul călăilor era ca victimele să se spînzure singure, din scîrbă de ele însele. E ușor de înțeles pentru ce deportatele cereau călugărițelor, deținute ca și ele, să le vorbească de pătimirile Domnului. Dante ! Floare la ureche ! În lagăre, omul a dat pentru prima dată lecții infernului. Paznicii și călăii trebuiau aleși unul și unul : nu-i de ajuns să vrei ca să și poți fi demential de sadic. Recrutarea la împlinire n-ar fi rodit decît o brutalitate frustă. Mă îndoesc că nazismul să fi înființat aceste lagăre doar pentru a băga spaima în omenire : multă vreme le-a ținut cu grije ascunse. Aparatul concentraționar a fost oare cealaltă față, cutremurătoare, a serbărilor de la Nürenberg ? Dar Gestapoul este unul și acelaș. Și nu am putea înțelege rostul adunării noastre de astăzi dacă nu ne-am da seama că, paralel cu huruitul asurzitor al tancurilor, războiul tăcerii a fost purtat de femei împotriva Gestapoului. Armata femeilor era Crucea Roșie. În Rezistență, ele au renunțat la ocrotirea lor imemorială și au pășit în război pe poarta torturii.

În lagărele lor, înfruntarea din urmă a fost poate cea mai enigmatică. Naziștii atît de hotărîți să vă extermine, nu v-au asasinat.

Fără îndoială, era prea tîrziu.

Dar pentru a supraviețui, trebuia să știi să și vrei

în fiecare zi și din toate puterile.

Ați descoperit atunci că, în străfunduri, voința de a trăi era sacră. Dezarmate, scoase din rîndul oamenilor, nu puteați depune mărturie decît continuînd să trăiți.

Și ați trăit.

Generalul de Gaulle a așteptat la Gara de Est primul tren de fantome. Dar ar fi nedrept și neadevărat să credem că deportate au fost numai agentele de legătură dintre nenumăratele rețele ale Rezistenței organizate.

Cîte din tovarășele voastre de lagăr nu au fost femei care, dîndu-ne o mîna de ajutor cînd se ivea prilejul sau ascunzîndu-ne, își primejduiau viața la fel ca și noi și știind-o bine.

Voi, cele ce vă aflați aici, nu vă deosebiți întru nimic de cele pe care o aceeași suferință le așează laolaltă.

Voi reprezentați și pe toate femeile care nu făceau parte din nici o organizație dar a căror frăție ați simțit-o neconținut.

Aviatorii căzuți se refugiau în cea dintîi casă de țară întîlnită.

Camaradul meu englez, rănit împreună cu mine, a fost purtat din sat în sat pînă să ajungă în liniile noastre.

Am supraviețuit datorită sprijinului tainic complice al Franței.

Nu al întregii Franțe?

Nu. Al celei care ne-a fost de ajuns.

Plugarul a fost adesea o plugară.

De aceea valoarea voastră de simbol este atît de mare.

De-o parte, sîrmele ghimpate electrificate, cîinii, Gestapoul,

hotărîrea nestrămutată de a deștrăda pînă la moarte,

fumul gros al crematoriului pierzîndu-se în norii ce se țirau, grei.

De cealaltă, toate semenele voastre care au dovedit, fie și în treacăt,

că ar fi putut sta printre voi și pe care nu le vom mai revedea niciodată.

Și ele vă înconjoară acum în noaptea de priveghiu; și pentru ele, depuneți mărturie.

Aparatul emițător de radio al grupului de rezistență vecin cu al nostru se afla instalat la o dactilografă, mătușe a unuia dintre noi. Tocmai fiindcă mătușe-sa lucra acasă și tăcînea tot timpul la mașină, nepotul s-a gîndit că tăcînitul acesta era foarte bine venit.

O întrebasese dacă îi dă voe să aducă la ea aparatul.

I-a răspuns înălțînd din umeri: «bine înțeles».

Nu făcea parte din nici un grup de rezistență.
La nepot ținea ca la un nepot, nici mai mult nici mai puțin.
Spunea doar atît: «să n-aud de naziști!»
Cunoștea primejdia: era la sfîrșitul lui '43.
Nepotul a fost împușcat; ea s-a întors de la Ravensbrück.
Avea treizeci și patru de kilograme
Mă îndoesc că s-a gîndit vreodată, în acest răstimp, că făcuse o faptă eroică.

Nu-i plăcea acest cuvînt.
La Ravensbrück trebuie să-și fi spus: «Ce să-i faci! Niciodată n-am avut prea mult noroc...».

Iată o față din cele mai simple ale Rezistenței, poate cea mai adînc semnificativă.

Astăzi știm că, în mulți dintre noi, femeii sau bărbați, patria stă cuibărită ca un ochi de apă tainică.
Facă destinul ca femeea aceea să se afle, în această clipă, și ea aici printre noi sau, deschizînd astă seară televizorul, să fie uluită auzind că s-a vorbit despre ea regilor de la Chartres care au privit pe Sfîntul Ludovic.

Portal Regesc în care de opt sute de ani bate inima țării, țî-am adus prinos și cea mai umilă mărturie a Franței.
Am să-ți mai aduc una care, pe sora noastră de neguri, acum pomenită de mine, o va mișca mai adînc de cît propria sa pildă:

Aliniate, deportatele ascultau un lătrat plin de amenințări.
Cînd comandantul lagărului a tăcut, tîlmacea alsaciană a cuprins totul într-o singură frază:

«A spus că nu vom ieși de aici decît moarte».
O neașteptată bucurie a însuflețit atunci întreaga aliniere.
În timp ce alsaciana rostea fraza, o veste se răspîndise printre buzele ce toate păreau neclintite: «se apropie aliații».
«Atunci, în toate închisorile, din Pădurea Neagră pînă la Baltica, imensul cortegiu de umbre care mai supraviețuia încă s-a ridicat pe picioarele tremurătoare.
Și poporul celor din care tehnicile concentraționale încercase să facă sclave fiindcă uneori fuseseră pilde, popor jalnic de tunse și de vărgate, poporul nostru! încă nedesrobît, încă în fața morții, a simțit că și de ar fi să nu mai revadă niciodată Franța va muri cu inimă de învingător.»

Credincioase sau nu, cunoașteți desigur vestitul stih de durere, de către toți rostit fiindcă durerea se află pretutindeni:
Stabat mater dolorosa... Și Mama Durerilor stătea în picioare...

În cripta acestei catedrale, sub slava orgilor și a secolelor,
Franța cu ochii închiși, vă așteaptă în tăcere.

Aceea dintre voi de care oamenii își vor aminti mai puțin
decît de toate celelalte, cea mai sărmană, aceea de care am vorbit
adineaori, dacă mai este încă în viață,
să se apropie ca să audă înalta figură cernită șoptind :

Ascultă foșnind în umbră în jurul meu nesfîrșitul stol al celor date
pradă morții.

Nu l-am părăsit.

Sfîntul Francisc spunea cerșetoarei din Asisi :

« De ce nu pot, pe sărmanul tău obraz, să sărut întreaga sărăcie a
lumii ! »

Pe al tău, eu, Franța, sărut toate surorile tale întru nimicire.

Am cunoscut multe captive, pe mine cea dintîi.

Pe cele a căror libertate înceta odată cu sfîrșitul zilei,
fiindcă lagărul se reîntorcea la venirea nopții.

Pe cele ce spuneau :

« Nu lăsați cliinii să intre; cliinii mușcă »

Întocmai ca și tine, am cunoscut și pe femeile care niciodată nu s-au
gîndit la noi,

Cărora nimeni nu le spusese nimic.

Acum totul s-a aflat și se va ști și în veacurile ce vor să vie.

Cu ce s-ar făuri noblețea unui popor dacă nu cu acelea care i-au dăruit-o ?

Tainic simbol, cele opt mii de chipuri săpate în piatra catedralei,
văd în chipul tău copleșit pe cele opt mii de femei care nu s-au mai
întors.

Primească ele, împreună cu tine, sub aceste bolți unde au fost miruiți
atîția regi dați uitării,
mirul curajului.

Iar urmașilor de pretutindeni ai celor dovediți surzi și orbi,

poate chiar fiicei celei care te-a denunțat,

glasul înțelegerii din care au pierit urmele rușinei

le va șopti cuvintele pe care sărmanii noștri oameni din popor

au știut să le găsească pentru Du Guesclin,

singurul conetabil drag inimii lor.

Rămasă în viață, ieri preschimbată în rană vie, creștet ras al restriștei
franceze,

« Nu e femeie cu furca în brîu, oricît de săracă, în Franța, care nu
și-ar jertfi truda ca să-ți plătească răscumpărarea ».

În românește de I. IGIROȘIANU

ANDRÉ MALRAUX

LAZARE

Am fost atins de o boală a somnului ; de citeva ori mi s-au muiat picioarele și am căzut, ca într-o sincopă, dar fără pierderea cunoștinței ; apoi, încă de două ori în cursul aceleiași săptămîni — a doua oară precedată de o amețală convulsivă. Examine medicale. Profesorii și doctorii nu se vor putea consulta decît peste douăsprezece zile. Pînă atunci, scleroză a nervilor periferici și cerebelul amenințat, deci sînt amenințat de paralizie? Care?

Deoarece lucrez poate la ultima mea operă, am reluat în *Nucii din Altenburg* scriși acum treizeci de ani, unul dintre evenimentele imprevizibile și răscolitoare, ca și Cruciada Copiilor — o sută de mii de prunci porniți singuri să elibereze Ierusalimul, exterminați sau luați în robie — evenimente care par a fi crizele de nebunie ale Istoriei : primul atac german cu gaze la Bolgako, pe Vistula, în 1916. Nu știu de ce atacul de pe Vistula face parte din *Oglinda Limburilor*, știu numai că se va afla acolo. Puține subiecte rezistă la amenințarea cu moartea. Acesta pune în joc înfruntarea fraternității, a morții — și a părții din om care își caută azi numele și care, desigur, nu este individul. Sacrificiul poartă cu Răul cel mai profund și mai viguros dialog creștin ; după acel atac al frontului rus au urmat Verdun, iperita în Flandra, Hitler, lagărele de exterminare. Tot acest cortegiu nu poate șterge ziua spasmodică în care umanitatea necunoscută a luat forma demenței, ca și în fața bombelor atomice. Dacă aviatorul s-ar fi lăsat să explodeze odată cu bomba lui, în loc să o arunce asupra Hiroșimei, noi nu l-am fi uitat — chiar și după o altă bombă ; dacă regăsesc acest lucru, o fac deoarece caut regiunea crucială a sufletului, unde Răul absolut se opune fraternității.

Cunoaștem îndeajuns ceea ce s-a petrecut în ziua aceea, pentru a ne-o putea imagina ; din ceea ce s-a petrecut după aceea n-a rămas nimic. Amintirile publicate se opresc la intrarea în ambulanță ; și nu sperăm că vom mai putea descoperi altele după șaizeci de ani. În Alsacia, la sfîrșitul anului 1944, nu se mai cunoștea numele supraviețuitorilor de la Bolgako. Istoria șterge pînă și uitarea oamenilor ; fulgerarea aceea s-a spulberat îndată în neantul zilelor de război, întrucît al doilea regiment, care urca în rînd cu ambulanțele, a străpuns linile rusești.

* ANDRÉ MALRAUX; LAZARE, ed. Gallimard, 1974. Fragment.

Nu a rămas nimic din eveniment. Pentru a-și afla lumina ei supraomenească, fulgerarea trebuia oare să se șteargă? Altfel, nu s-ar fi pierdut oare în poveștile de delir, beție sau panică pe care națiunile nu doresc să le rețină? Acest atac exercită asupra mea acțiunea tulbure și puternică a marilor mituri, a celui *Nu* al Antigonei și al lui Prometeu. . . Am retrăit mitul necunoscut al Vistulei, pentru că l-am scris — sub o altă formă, în 1940 când eram prizonier, în 1941 când am evadat. Pentru a-l relua părăsesc fragmentele acestei cărți în care se îngheșuie amintirile mele, obsesiile mele, presimțirile mele. . . Moartea care îmi dă tircoale mă lasă pradă acestui mit, care a ajuns până la mine, acum treizeci de ani, de pe celălalt tărâm al vieții.

Shakespeare, smulgînd cortina, transformă banalitatea morții în revelațiile lui Macbeth, ale lui Hamlet, ale lui Prospero; el ne dezvăluie ceea ce știm. Odată cu primele gaze de luptă, Satana reapare deasupra lumii; dar Flagelul nu învinge orbul instinct de viață răsărit iarăși în singura pădure din Europa în care mai trăiau încă bizonii din cuaternar. Cunoaștem oare multe exemple despre om și moarte, măcinați împreună de fraternitatea sălbatică — înscrisă în om, programată, ar zice ordina-toarele ricanînd? În ziua aceea, venită din aceleași depărtări ca și Răul, semifiara adîncurilor din care s-a născut omul a descoperit, cu bale la gură, semeția lui Prometeu. Poate că împresurat de moarte, mă refugiez în povestirea uneia dintre cele mai enigmatice tresăriri ale vieții. . .

Aici individul nu există. . . În străfundul dușmanului există și milă. . .

O nouă criză.

E timpul ca augurii să se întrunească.

Mă plimbam prin birou. Ca și cum scena pe care o descriam ar fi umplut încă-perea, am fost posedat de o tensiune turbată, m-am răsucit în jurul meu cu toată forța, m-am năpustit, cu fruntea înainte, asupra geamului bibliotecii, m-am izbit de una dintre barele de lemn și m-am prăbușit. Bara n-a cedat; am deviat astfel prăvălirea care mă împingea spre geam? N-am leșinat; după comoție, am însemnat, ca să nu uit: « posedare fulgerătoare ». Lucrul de care eram amenințat semăna mai mult cu nebunia decît cu o boală; termenul de boală, pe care l-ar impune cancerul sau tuberculoza, nu-mi vine în minte în fața unei boli pe care nu o cunosc; mai cu seamă, de care nu sufăr. Poate că nici nebunii nu suferă. . .

În sfîrșit, conciliabul al medicilor. Așa-i, cerebelul este amenințat: vindecare, paralizie, sau moarte. Spitalizare de urgență.

Șoaptele morții prefacă aspectul străzilor care duc spre Salpêtrière.

Fiecare schimbare de viteză repetă scrișnind cuvîntul: insolit.

Privesc tot ceea ce văd. Ca și cum asta ar deveni ceva foarte interesant. Auto-comedie? Insolit, doar insolit — și trecător. Trecător tu însuși.

La zece dimineața pe șoseaua dinspre Verrières nu-i aproape nici o mașină. Acum treizeci de ani era mărginită de case vechi și de « pavilioane » din piatră de moară al căror dezolant monopol îl poseda Franța. Acum se succed ansambluri de clădiri și macarale mecanice, marșieni învingători — ca Cetatea lui Nasser luînd cu asalt Orașul Morților din Cairo, unde Cadillac-urile se freacă în zori de burtile măgărușilor și de samarul lor de iasomie umezită de roua nopții. N-a fost nevoie decît de cincizeci de ani pentru a șterge Islamul asemănător cu cîmpiile din Biblia în fața deșertului etern; pentru a șterge din India Imperiul britanic. La Hong Kong, taifunurile din sud care se distrau cu colibe de paie, rostogolesc deasupra ultimelor pachetoturi iluminate, schelele de bambus smulse de la zgîrie-norii în construcție. Ce importanță are Hong Kong-ul? Pe drumul spre piața Grève, condamnații zîmbeau fetelor frumoase. N-am citit niciodată numele sentimentului pe care îl încerc. Să spunem: o angoasă neobișnuită. Care se hrănește din toate.

Nici urmă de fortificații. Pe vremuri le-am văzut pe acelea de la « poarta Germaniei » pe sub care taxiurile rechiziționate pentru a transporta întărituri pe Marna și spahii îngrămădiți în ele pleacă spre a străbate șirurile de femei « venite din mahalale » fără urale nici cîntece. La poarta Orléans, ca piață Jean-Jaurès, pînă și blocurile de locuințe ieftine sînt insolite. Toate formele se înrudesc atunci cînd privirea care alunecă peste ele poate fi ultima.

Intru în vechiul Paris de Sud, care îi aparține lui Daumier prin etajele sale, și urîteniei mondiale prin dughenile sale, reclamele și afișele lor. Europa, cînd m-am înapoiat în ea pentru prima oară, însemna dughenile.

Iată gara Austerlitz, cîrciuma care a luat locul cabaretului luxos unde Hortense Allart se așeza pe genunchii lui Chateaubriand : « Eram tină, îmi cerea să cînt arii șugubețe ; și, după aceea, făcea ce voia. . . » Iată spitalul Salpêtrière, domul ca un as de pică al capelei. Trecînd pe sub portal mașina se hurducă, așa cum în 1944 s-a hurducat și Mercedes-ul blindat al Gestapoului care mă ducea la închisoarea din Toulouse.

Aleile, vecihiile lungi care se apropie și de cazarmă și de monumente : se apropie de trecut. Apoi cele două clinici, foarte moderne. În hol, umbre tăcute din Pogorîrea în lad, amestecate cu pijamale de pensionari, scaune cu roțile ce se furîșează.

Camera mea. Două infirmiere din Antile. Una seamănă cu doicile negrese care au alinat atîtea pășuri vreme de secole, în Insule ; cealaltă, înaltă, veselă și frumoasă, pare delegată de îngerii hilari din filmul *Pășunile verzi*. Instalare, halat, coridor, sînt condus în sala de electroencefalografie. În ascensorul oprit între două etaje, un glas cheamă în ajutor. Alt ascensor. Alt coridor. Fieroașe cărucioare, tîrgi — una, cu brațul acela de erou mort care atîrnă de-a lungul veacurilor. Tăcere uimitoare pentru că te aștepti la gemete sau țipete. Infirmiera mă introduce. Cordialitatea profesorului. Aparate.

Întoarcere. Sala de electroencefalografie era vopsită în ulei alb, coridorul era vopsit în ulei alb, camera mea este vopsită în ulei alb. Florile trimise de prietenii mei sînt nelalocul lor în acest univers fără lemn și fără stofe, străin ca și o planetă unde n-ar putea trăi decît vopseaua albă, nichelul, eprubetele, obiectele de sticlă, cearșafurile — și bolnavii. . . Abia m-am culcat de un sfert de ceas și intră un prieten doctor, care seamănă cu generalul de Gaulle în 1940, de pe vremea șepcii lui cu frunze de stejar : « Nimic nu este ireversibil. » Ceea ce vrei să însemne, presupun, că cerebelul nu este încă atins. Verdict de viață ?

Celălalt oare se pronunță ? . .

Zgomotele farfuriilor și furculițelor se sting, se lasă noaptea. În ciuda insonorizării, țipetele de tortură pe care le cunosc, deoarece toate seamănă cu țipetele de copii, se împletesc de-a lungul coridorului cînd se deschide ușa. Țipete de bolnavi intrați în precomă și care nu simt nimic, spune infirmiera : cînd pot fi salvați, nu-și mai amintesc decît că au dormit. « E fals, mi-a spus cu tristețe unul dintre profesori. « Habar n-avem ce se petrece în starea precomatoasă ; bolnavii salvați ne citează adesea fraze pe care le-am rostit dinaintea lor cît timp erau în catalepsie. » Biata infirmieră ! Aceia care sînt siliți să trăiască în freamătul durerilor simt nevoia să le ignoreze.

Perfuzia care mă imobilizează trebuie să dureze unsprezece ore. Acul înfipt în vena brațului tremură ușor. Nu se mai vede lumină sub ușa ; nu se mai aude nimic decît trecerea infirmierelor de noapte — și, de fiecare dată cînd ele intră, țipetele îndepărtate scoase fără știința lor de aceia care vor mai trăi și de aceia care

nu vor mai trăi. Ghemuite ca Parcele, înconștienta și moartea au luat în stăpînire spitalul Salpêtrière.

Din nou, faptul că nu sufăr mă nedumerește. Moartea, în mintea noastră, este atît de puternic legată de durere, încît omul rămîne uluit în fața unei boli care poate fi mortală, dar care nu-l chinuie: buimăcit de cel mai deconcertant divorț al timpului nostru. Ea rătăcește prin spitale într-un chip insinuant, biologic, ignorat de lupte. Aici, bolnavii se succed ca și generațiile pe pămînt. Dar, în ce le privește, generațiile nu se vindecă.

Importanța pe care am dat-o caracterului metafizic al morții m-a făcut să mă cred obsedat de deces. Ca și cum s-ar putea crede că biologii consacrați studiului nașterii caută posturi de doică. Moartea nu se confundă cu decesul meu.

Doliul dispare, copiii sînt ținuți departe de cimitir, dar la televiziune o zi fără omor ar fi o zi fără plîne. Decesul este legat de luptă. Am notat pe vremuri mirarea lui Saint-Exupéry, căruia îi răspundeam: « Curajul fizic este nutrit de un sentiment de invulnerabilitate. »

...Boala ignorează atracția tulbure a primejdiei. Pentru mine; căci, la căpătiul tatălui meu mort. . .

...Cînd s-a omorît, a lăsat pe noptieră o carte oarecare, deschisă la o pagină unde subliniasse fraza: « Și cine știe peste ce vom da după moarte? » În umbra stoică a sinuciderii se strecurase curiozitatea față de necunoscut. . .

Durerea din Salpêtrière așteaptă noaptea. În timpul dimineții, perfuzii, injecții, « Pășunile-Verzi » intră precedată de rîsul ei, apoi și alte infirmiere care ar vrea să stea de vorbă în așteptarea momentului cînd voi putea să le răspund, mîine, poimîine. . . Deși nu am dureri mari, sînt absent, refugiat în febră. Mintea se lasă pradă orbecăirii morții ca și aceleia a somnului.

...Ora zece. Dezolării copilului italian, pe care îl aud din sfert în sfert de oră strigînd: « Mammă. . . » deasupra mea. Îi răspund țipetele păsărilor de noapte din pădurea siameză, ivirea zorilor în chiotul maimuțelor. Spitalele sînt bînuite, dar epuizarea bolnavilor se armonizează cu împăcarea de neînvins a umbrei. Cum numesc budiștii asta? Da: Pacea Abisului.

Cum ne putem obișnui cu o așteptare intolerabilă? Vreme de douăsprezece zile, am așteptat decizia medicilor; de cînd sînt aici, aștept, mîzgăind note ilizibile, efectul tratamentului, sau eșecul lui. Dacă trebuie să mor de data asta, a muri va fi însemnat a aștepta? Ne gîndim la boli ca la niște drame; unele sînt somnolențe — somnolențe din care nu te mai trezești.

Înconștientul este un colaborator atent. Îmi corijez fraza întrucît scrisesem doar: dacă mor — ca și cînd moartea era o ipoteză.

Cearșafurile fierbînți ale febrei diurne învîlmănesc totul. Spre a scăpa de murmurul vaietelor, încerc să supun aceste imagini unei cronologii încălcite. . .

...Omul își revede într-adevăr viața cînd un accident îl face să-și piardă cunoștința? Marcel Arland mi-a spus că a întîlnit acest film vertiginos. Eu nu l-am întîlnit nici în luptele de aviație, nici în fața plutonului de execuție din Gramat. Oare e nevroză de spasm (Arland era gata să se înecă)? Provoc o autoapărare confuză, și sînt eu. Pentru *Antimemorii* am luat de cîțiva ani obiceiul de a culege, de a prinde

imaginile de odinioară. Cele care se succed aici se cheamă unele pe altele, biografie la fel de falsă ca și celelalte. Ele se îndreaptă spre război din pricina horcăitului i care continuă deasupra mea?

Cîteodată apare judecata, care tatonează. Dar atingerea ușoară a morții nu cheamă examenul, ci îl alungă. Bărbații și femeile care vorbesc despre viața lor, aici, spun că « au avut noroc » sau nu. Ce ar însemna un examen care n-ar fi « de conștiință »? Uimire? ! Acolo unde moartea dă tîrcoale, uimirea nu i se adresează decît ei. Mă gîndesc la aceia care mi-au vorbit despre viața lor prefăcîndu-se că mi se adresează, fiindcă se adresau mai întîi lor înșiși. . .

...Cu o amărăciune ostentată, prietenul meu Méry vorbea despre femeile pe care le iubise ; glasul său tărăgănat și dăruit înlesnea trecerea cortegiului milenar al deriderii în noaptea malaieză, în care lătra un singur cîine. « Aș vrea să-i destăinui morții, care nu e departe : ce noroc are omenirea că nu înțelege nimic din nimic ! »

Ce să înțelegi ? răspunde moartea care mă înconjură. Nu ne punem identitatea sub semnul întrebării. « Eul, acest monstru incomparabil și trecător pe care viața îl răsfață în inima sa », am scris în *Condiția umană*, acum patruzeci de ani. . .

Murmurul vaietelor reîncepe (reîncepe oare la aceeași oră în toate spitalele din lume?).

Numim boli mortale bolile de pe urma cărora se moare ; cum să le numim pe acelea de pe urma cărora s-ar putea muri ? O boală care nu are nume docît pentru medici pare o enigmă, cînd ea scapă din ghearele suferinței care are un nume pentru toată lumea. În fața acestei amenințări fără formă, sentimentul meu cel mai constant este uluirea. Deoarece, în locul acesta bîntuit de durere, eu tot nu sufăr. O neașteptată gripă Hong Kong, nepoftită ca și cîinii în cimitire, a venit să falsifice observațiile. Sprijinit de un baston, pot să merg pînă la capătul coridorului, a cărui fereastră domină curtea. În jurul mașinilor, bolnavii, în grup pentru prima dată. I-am întrezărit la venire, și nu pătrund în sala de electroencefalografie decît strecurîndu-mă pe lîngă cărucioare și tîrgi cu brațe atîrnînde. Acum șapte ani — șapte ani — nici unul dintre noi n-ar fi ieșit valid. Jos, rătăcesc pijamale cu baston, în scaune cu roțile, sau mergînd șontic, și, cînd șchiopul se întoarce, vezi chipul bolii. Este strada noastră a Morții. Pijamale dungate, umbre ale lagărelor de exterminare eliberate în 1945. Inamicul nu este Reich-ul efemer, ci paralizia la fel de veche ca și omul.

Gripa revine. Mai întîi 40 de grade ; apoi febra scade, mă înfășor în căldura ei și în visare. Din nou Singapore, ceața, cîinele care latră. « Ce legătură am eu cu copilul ăsta cu glugă ? » și copilul cambodgian care mîngîie motanul Ștergător-de-Pană. Și eu, ce legătură am cu. . . ce ? Memoria mea nu se îndreaptă niciodată spre mine fără efort. Am citit ceea ce privește cărțile mele, nu și ceea ce mă privește. Nu-mi aduc aminte de copilăria mea. Nici măcar, fără o atenție deliberată, de priletenii mei morți. Aș regăsi, străduindu-mă, trei dintre aniversările mele ? Voi studia oare într-o zi (dacă vine o zi. . .) mecanismele memoriei, care mă intrigă de multă vreme ? Psihanaliza nu reține decît conținutul lor ; cu toate acestea, aptitudinea pentru amintirile favorabile nu-l orientează pe om spre același pol ca și aceea pentru amintirile dușmane. Freud a scris vreodată cuvîntul fericire ? Cînd voi putea să mă adresez tovarășilor mei de boală, îi voi întreba dacă amintirile lor sînt adesea legate de elemente : nori, ape curgătoare, nopți. În seara aniversării celor șaptesprezece ani ai mei, trec pe podul Châtelet, și emoția *Orestiei* pe care abia o descoperisem la teatru în versiunea lui Leconte de Lisle se îmbină cu apusul din spatele turnurilor

negre ale palatului Trocadéro. . . Sau dacă amintirile sînt legate de ceea ce aparține vieții, cît și vieții noastre. « Amintirile mele sînt grupate după căldura și după frig », mi-a spus Hemingway.

În timpul noului consult al medicilor, în sala de radiologie, priveam ilustrațiile unui studiu asupra mea. Fotografiiile mele de cînd eram copil, elev, soldat, ministru, drumeț exprimă și mai puțin viața mea, cît succesiunea acelora care mă însoțesc. Motanul negru care mergea pe urmele mele pînă la marginea pădurii nu vine după turnurile negre ale palatului Trocadéro în apus de soare, nici după evadarea mea. Muntele care desparte cele două versante ale Malayei desfășurate pînă la oceanul Indian și pînă la Pacific nu vine după amintirea mea despre Himalaya pierdută în ceața care ascundea lanțul superior; șerpașii malaiezi nu urmează după șerpașii tibetani, cu limba scoasă în semn de bun venit, pe peronul gării. Imaginile nu alcătuiesc o biografie, nici evenimentele. Doar iluzia narativă, travaliul biografic creează trecutul pentru un interlocutor insesizabil: Dumnezeu, în spovedanie; posteritatea, în literatură. Omul nu are biografie decît pentru alții. Am început să-mi amintesc în 1941, în fața focului din casa mea de la Roquebrune; de multă vreme nu mai văzusem cum ard butucii într-o vatră și mă gîndeam: oare-i vîrsta care bate la ușă pentru prima oară? Imaginile, aici, se înșiruie prin analogii, lăncii din Ardennes și din Djibouti, orbi din Montmartre și din noaptea spaniolă, ciinele din Annaba în vitrină și motanul care mă însoțea spre linia de demarcație — focuri unde gesticulau umbrele peste cîmpurile Rezistenței și atîtea aerodromuri în zorii zilei. . .

Aud o dată mai mult deasupra mea țipătul: « Mamma I » Vaietele din camera învecinată au devenit mai ascuțite; deosebite de acelea care le însoțesc. Nu mai încape nici o îndoială: sînt horcăituri.

Eu, inexplicabil, personajul acesta, care uneori mă obsedează, nu mă interesează aici. Trupul meu cu celule provizorii este al meu și, dacă mă otrăvesc, nu altul va muri în locul meu; cu toate acestea, o lume ca a noastră, în care divorțul este răspîndit, sugerează mai mult discontinuitatea ecît continuitatea individului. « L-am admirat pe Goethe, spunea Méry. Nu prea mai cred că accidentul se transformă în experiență; și nici că port cel mai mic interes față de insuportabilul adolescent cu glugă care am fost. . . » Dealtminteri își amintea de acest adolescent, într-un fel care nu-i aparținea decît lui. Trecutul meu mă stînjenește. În ziua aniversării a patruzeci de ani (cînd treceam clandestin linia de demarcație împreună cu motanul negru), aș fi vrut să mă fi născut în ajun. Civilizația noastră, în care clipa devine rege, tratează trecutul la fel cum face și moartea. Omul. Omul, înseamnă glasurile prizonierilor francezi în lagăr, glasurile soldaților germani în tranșee. Și ce înseamnă un trecut care nu este o biografie? O conștiință de a exista, mai adîncă decît conștiința, și pe care nu o socot drept cunoaștere?

Am recitat moartea lui Antoine din *Familia Thibault*. Roger Martin du Gard foarte atent la documentație, a trăit printre medici. Multă vreme, Antoine speră că se va însănătoși. Sentimentele lui mă uimesc. Va trebui să se vorbească, dacă mor aici, despre o moarte neobișnuită? Nu întîlnesc bilanțul vieții și nici vertiginosul trecut al celui înecat. Nici o înduioșare pentru ceea ce trebuie să dispară împreună cu mine. Puține amintiri despre sentimente, chiar și de dragoste. Nici o urmă de litanie pentru « niciodată de aici înainte ». O mare rapiditate a trecutului; abia dacă se poate numi o durată. Imagini, nu evenimente, doar dacă le caut cu dinadinsul. O conștiință fără memorie. Indiferență la ideea de a trebui să fixez momentul sinuciderii (« A-ți spune: în seara asta. . . ») notează plin de neliniște Antoine, care se va sinu-

cide). Ştiu, omul se poate gândi cât poşteşte la sinucidere; patricienii romani osîndîţi nu se grăbeau. Socrate s-ar fi arătat mai puţin răbdător, dacă şi-ar fi chemat el însuşi moartea — pe care cel puţin a acceptat-o? Şi, tot astfel, te poţi omorî mai curînd.

Am scris: « Ce importanţă are ceea ce n-are importanţă decît pentru mine? » Egoismul nu ne duce decît la a ne prefera, cu o vehemenţă confuză. M-am gândit mult la mine? Autoaprobarea nici nu cere atît. La urma urmelor, nici contrariul: omul nu se judecă deloc pe sine. Nu voi începe s-o fac în noaptea asta. « A cunoaşte oamenii pentru a acţiona asupra lor » face parte dintre baliverne. Te poţi cunoaşte pe tine însuţi? Hotărîrile capitale sînt iepuri pe care îi împuşti în trecere; e mai bine să ştii să tragi. În noi sălăşluiesc monştri banali. Numim meditaţie un gînd care nu are drept obiect acţiunea, şi cuvîntul acesta nu e departe de imploraţie. După mine « a filosofa, înseamnă a învăţa să mori ». Frază pretenţioasă, la Salpêtrière. Rezonanţa ei gravă nu răspunde la întrebarea « Cine sînt? » ci la « Ce înseamnă o viaţă? »

Din nou horcăitul.

Nu ştiu nimic despre vecinul meu: un om. O viaţă necunoscută. Decît de el însuşi. Oare? Mi se pare că Jean-Jacques a îndrăznit să umple cu propria lui viaţă şi cu descoperirea « naturii » (« Am descoperit fluturii şi natura în apropierea morţii », mi-a spus Méry) prundişul dezgolit de refluxul vieţii universale, pe care Hristos, îndepărtîndu-se, o lua cu el. Ştiu ceea ce un artist poate scoate din dialogul fără sfîrşit al soarelui cu oceanul; ştiu ceea ce înseamnă goana umbrelor în jurul incinerărilor, firele de cenuşă care alunecă pe Gange, noaptea, între reflexele albastre şi roşii. Ştiu, Rousseau, ceea ce un mare spirit poate scoate dintr-un ierbar; şi de asemenea că un călugăr zen încearcă să ghicească, în lipsa putinţei de a o vedea, creşterea unui fir de iarbă. Dar la ceasul cînd se trezeşte oraşul cu scîrţitul firav şi profund al pietrişului din golfuri, cel mai puternic glas nu este acela al morţii care mă înconjură şi pe care o port în mine, ci misterul vieţii sub care oamenii se mistuie sau trec, aşa cum Varşovia în flăcări se stinge, în film, acoperită de seninătatea albă a mării de nouri. Conştiinţa vieţii mele suspendate este un răspuns peremptoriu şi inform, ca şi conştiinţa echilibrului revelată de clipa în care o pierdem. Conştiinţa ultimă nu are nimic comun cu amintirea actelor noastre, nici cu descoperirea tainelor noastre. Nu eşti istoria ta pentru tine însuţi. Asia a presimţit de nenumărate ori că problema capitală a omului este de a înţelege « altceva ». Rugurile nocturne reflectate de Gange în aşteptarea destinului, ca şi focurile noastre de rezistenţă în aşteptarea avioanelor de la Londra, Buddha devenit fosforescent prin iluminare şi deasupra căruia se roteşte zborul ca un vîrf de lance al păsărilor migratoare... Moartea îmi şopteşte, astăzi ca şi la întoarcerea din groapa de tancuri, că secretul vieţii noastre n-ar fi mai puţin cumplit, dacă omul ar fi fost nemuritor.

Infiriera intră, cu seringa de Pravaz în mîină: « Să nu vă fie frică ! » Rîs inutil; nu mai simt injecţiile. Cuvintele acestea fac parte fără îndoială din meseria ei. Iese. Zgomotele durerii se înalţă odată cu ziua. Încă de la plecarea mea din Verrières, străzile deveniseră insolite; infirmierele, medicii sînt şi ei, ca şi plantele lăsate în faţa ferestrelor mele, în ciuda regulamentului. Printre ele şi ciclame, îmi plac petalele lor cărnose cum îmi plac ciupercile. Ce japonez mi-a spus: « Dacă priviţi florile în acelaşi fel cum priviţi pisicile, înţelegeţi în chip onorabil Viaţa. » Ea este insolită; şi cînd încep să se învîrtă căluţii de lemn ai amintirilor, este a mea. Motanul meu o lua razna străbătînd salonul, se oprea, cu lăbuţele întinse, se lîngea minuţios; se răzgîndise. Visuri de pisici, destine de plante... Fiecare formă a vieţii este insolită pentru alţii ca şi şoseaua dinspre Verrières, dar toate împreună sînt insolite pentru...

pentru cine, pentru ce? Religiiile s-au născut oare în scopul de a aduce oamenilor zei, pentru care ei să nu fie insolitiți?

Față de « povestea spusă de-un nebun, de vuiet și de furie plină, dar neînsemnând nimic » a lui Shakespeare, amărîta grămăjoară de secrete nu-și va fi impus multă vreme semnificația derizorie. « Ce înseamnă viața? » este cea mai stăruitoare întrebare. Mă gîndesc la Benares, la generalul de Gaulle. Acum a murit. . . Dinaintea nămeșilor de zăpadă care acopereau cîmpurile, eu am spus, și el a repetat domol : « De ce ar trebui ca viața să aibă un sens? »

Vecinătatea agoniilor inundă întrebarea « Ce sînt eu? », o face de prisos. Ar fi falsă într-o agonie solitară? Acest turism în arhipelagul morții ignoră orice suită în evenimente, lasă singură și goală conștiința cea mai lipsită de formă și cea mai intensă, convulsivă « Sînt ». Dar nu trecînd peste cealaltă întrebare : ce este aventura umană? Zăpada de la Colombey, zăpada de la Vézère. . . În timpul iernii din 1943, între ilustra comună Eyzieș și necunoscuta Lascaux, unde erau ascunse armele noastre, m-am întrebat, visînd la turmele de reni departe în zăpada preistorică, dacă omul s-a născut cînd, în fața unui cadavru, a șoptit pentru prima oară : « De ce? » De-atunci încoace omul s-a repetat foarte mult. Inepuizabilă dihanie.

Bate cineva la ușă. Un necunoscut intră, fără a aștepta să i se răspundă. Un șoarece alb cu părul alb.

— Domnule, îmi cer iertare dacă vă deranjez . . . Știu că sînteți un om foarte instruit și, pe urmă, domniei-voastră . . . vi se ascund mai puține lucruri . . . Sînt noul dumneavoastră vecin, m-am gîndit că am putea poate . . . În sfîrșit, iată ce-i mor mulți aici.

— Îi răspund, destul de tulburat :

— Acum mai puțini . . .

— A! Credeți, acum mai puțini? Mai puțini . . . Nu vreau să vă deranjez . . . Mă duc . . .

Salută, în mici sacade.

— În orice caz, în ce mă privește, dacă s-ar întîmpla . . . în sfîrșit . . . dacă s-ar întîmpla să . . . puteți fi sigur că voi ști să mă țin : nu voi necăji pe nimeni. Mulțumesc, domnule. Cred că m-ați liniștit puțin . . .

Mi s-a trimis o frumoasă pisică artificială, care miaună cînd o apeși pe burtă. Se numește Blană. Infirmierele din Antile vin s-o mîngîie, încîntate să vadă o pisică în clinică, chiar și neadevărată. Prezența ei mă face să mă gîndesc la tipii de la Gestapo care se jucau sărînd capra sub bolțile închisorii din Toulouse. Dar biata Blană nu prea mă apără. Urcușul vertical al temperaturii ține de febra mea « Hong Kong » episodică și intensă, sau de o recidivă? Întemnițat de ea, hoinăresc din amintire în amintire și văd cum pisica artificială hoinărește de la o mobilă la alta. Imagini din Spania încep iarăși să se involbureze în cîntece și în înfrîngere. Am revăzut-o la Madrid pe fata pe care o iubeam în Siberia cînd luminile uzinelor sovietice se aprindeau în zarea stepelor întocmai ca speranța lumii. Mao, la fel de puternic și masiv ca și absurda coloană egipteană din palatul Poporului de care se sprijină, cu infirmiera în spatele lui. Războiul de pe vremuri : un moșneag clătînîndu-se ca Imperiul chinez o ia la fugă sub bombe strîngînd la piept cușca greierului său. În curtea unui restaurant, un bananier strălucește deasupra unui coral transparent ca un enorm piersic înflorit : mormanele de carapace ale langustelor mici. Bate un clopot. (În capela spitalului Salpêtrière parcă nu se mai slujește?) Cum suna oare primul clopot, în clopotnița de lemn merovingiană? Unde va suna ultimul? Dinaintea cadavrelor cu spinările zăbrelite de veretele dintr-un lagăr de exterminare, un supraviețuitor întrebat de un ziarist își scarplîna haina care seamănă cu pijamalele bolnavilor noștri

și răspunde cu un rest de glas: « Vedeți dumneavoastră, în inima noastră nu mai poate fi loc decît pentru iertare . . . » Trenuri în bătaia ploii. Inscripția lui Assurbanipal: « Glasuri ale oamenilor, țipete ale animalelor mici și mari, strigăte de voioșie, eu le-am făcut să amuțească în cîmpiile unde s-au statornicit în sfîrșit fiarele sălbătice. » Fiare sălbătice — cunoscor regiunea Babilonului — în turme, pe nisipul deșertului care murmură ca și nisipul din clepsidre, cum murmură acum durerea în jurul meu. Vine noaptea. Zarvă, clinchet de farfurii, vaiete care se apropie: către rezistenții încercuiți, zgomotele nocturne se ridicau împreună cu țipetele animalelor trezite din somn, lătrături ale războiului nevăzut și vecinătate a dușmanului nevăzut. Infiriera Moulinette își vîră capul, « Pășunile-Verzi » rîde.

Mă trezesc. E noapte . . . « Mă doare ! » strigă bietul meu vecin pe care infiriera nu izbutește să-l liniștească. Am fost lăsat să dorm. Adesea mă cufund pe nesimțite în somn. Deși tot n-am dureri mari, simt un dezechilibru învăluitor, gata să se rupă, ca și cînd mi-ar veni să vomit. În odaia de baie mi s-au lăsat pilulele pe care trebuie să le iau. Mă duc să le caut fără să aprind lumina, revin spre patul foarte înalt, ca toate paturile din clinici. Bîjbîi de-a lungul peretelui. Nici urmă de întrerupător. Mă prăbușesc într-o ceață neagră, fără durere, picioare de cîrpă, răcoare. Am căzut pe lespezi? Patul trebuia să fie în față. Nu pot să mă ridic. Nici să mă mișc. Nu mă unduiesc numai în întuneric ca un înecat, ci nu știu unde mă aflu. Nu mai există direcții. Nimic mai inexprimabil decît o senzație necunoscută. Posedăm cele patru direcții ca și membrele noastre; trupul meu a dispărut odată cu ele; nu mai am trup, nu mai există « eu », nimic care mă înconjură, o conștiință neliniștită care nu sugerează apropierea morții, deși nu este conștiința vieții obișnuite. Întunericul alunecă în derivă. Izbutesc să mă răsucesc, să mă sprijin în brațe pentru a înainta spre pat. Să mă agăț de cearșafuri, să găsesc întrerupătorul sau soneria? Am înaintat un metru; mîna mea atinge o suprafață. Nu e patul, ci un perete — care se clatină. « Atracție » în Luna-Park, odinioară: copil, bine înșfîpt într-un fotoliu, vedeam sala mică zdruncinîndu-se, învîrtindu-se de jos în sus în jurul meu. Mai tîrziu, într-un fel mai amenințător, cînd avionul care cade, ieșind din nori, descoperă pămîntul oblic. Este oare o criză? De ce fel?

Iată patul. S-a micșorat mult. E foarte tare. Un obiect cade din pat, se sparge. De ce au pus obiecte de sticlă pe patul meu? Și ce îngust mai este ! Să nu cad.

Oare mi-am pierdut cunoștința? Înainte de a veni la clinică, atunci cînd cădeam, rămîneam conștient. Întunericul nu se mai învîrtește. Încetul cu încetul, mă ridic la suprafață. Nu-i patul meu. Pot să-mi așez picioarele pe lespezile răcoaroase, să merg pe lîngă lucrul pe care eram culcat; regăsesc întunericul fără forme și tot fără direcții, în care greutatea mea mă lipește de sol. Mîna stîngă atinge o suprafață, mă așez în genunchi. Nu știu unde mă aflu, dar genunchii mă dor și suprafața este cu siguranță un perete. Încerc să mă ridic în picioare, izbutesc după al treilea efort, înțîlnesc un alt perete. Nici acum nu dau de pat. Oare sînt orb? Întunericul este dens, însă, din fericire, inegal . . . Pe dibuite spre stînga. O mobilă: este noptiera, o lampă cade. Ating patul — comutatorul !

Iată camera vopsită în ulei alb, florile din fața ferestrei. Am mers spre dreapta crezînd că merg drept în față. M-am ghemuit pe o masă scundă. Suprafață plană, iată adevăratul meu pat. În care predecesorul meu poate a murit, în care boala îl va aștepta pe succesorul meu. Pe care l-am părăsit de douăzeci și cinci de minute, după cum spune ceasul.

Și pilulele? Flaconul sclipește pe jos, la perete, în colțul opus. Am făcut înconjurul camerei. În timpul cît am fost leșinat? Nu-mi amintesc să fi leșinat. Oare îți poți aminti asta? Mă gîndesc la ceea ce mi-a spus profesorul, despre bolnavii salvați

din precomă. Aceste douăzeci și cinci de minute de viață somnambulă sub amenințarea morții nu mă tulbură ca o sincopă, ci ca o posedare. Sincopa nu-mi spune nimic: am leșinat o singură dată, la doisprezece ani. A leșina, ca și a fi adormit pentru o operație, sugerează somnul; înainte de a mă lungi pe masă, nu dormeam, departe de asta...

Pe coridor au început iar strigătele.

Am făcut deci înconjurul camerei... Totdeauna am legat sentimentul morții de agonie, și sînt uluit de nelișiștea aceasta în care nu deslușesc decît amenințarea necunoscută de a mă regăsi amputat de pămînt.

Nici durere, nici aducere aminte, nici amnezie — nici destrămare. Pierdere a cunoștinței, nu totală. Mă credeam într-o altă parte a camerei, dar undeva; nu înțelegeam ce se întîmplase cu patul meu, dar căutam să mă lungesc pe el, să mă instalez în litiera mea: să încercăm să dormim, voi înțelege mîine dimineată. Îmi amintesc de efortul făcut. Ni-l putem imagina pe Lazăr amintindu-și de eforturile făcute pentru a se acomoda cu mormîntul lui?

Fără să-mi dau seama, decît cu ajutorul amintirii, am trăit ceea ce presimt de cînd am venit la Salpêtrière: un eu-fără-eu; o viață fără identitate. Nebunul își împrumută una. A-ți pierde identitatea sugerează a pierde totul; nu mă dizolvam deloc, deoarece conștiința mea se refugiase în efortul meu. O conștiință animală? Un somnambul conștient numzi de tensiunea lui de a ajunge la acoperiș, și care să-i fi păstrat amintirea?

Omul, am mai spus, este un «ce» ale cărui glasuri umpleau tranșeea și lagărul de prizonieri. S-a proclamat: omul înseamnă fantasmеle lui, impulsurile lui, dorințele lui ascunse. Am chef să scriu: înseamnă ceea ce se construiește pe conștiința vehementă de a exista, numai de a exista, dar oare nu este ea legată de om ca și soclul de statuie? Pentru ce să mă interesez de această ființă amibă? Pentru ceea ce are comun cu mine, cu eul din vis și cu nebunul: conștiința efortului.

Ceea ce mă fascinează în aventura mea este mersul pe zidul dintre viață și marile adîncuri vestitoare ale morții. De asemenea amintirea acestor adîncuri. «Reanimății nu-și amintesc de nimic» (de nimic, însă de conversațiile dintre medici!). Întîlnirea cu partea din om care merge, geme sau urlă cînd conștiința nu mai e prezentă.

Am fost conștient că nu mai știam unde mă aflu, — că pierdusem pămîntul. Nu o altă durere decît a altora, care cutreieră nedeslușit camera asta albă unde veghează lampa mică de noapte la fel cum, în camera mea din Bombay, vuetul oceanului cutreiera plaja. Sînt lucid, de o luciditate limitată la cercetarea cu mîgălă a unui pămînt de nicăieri, la uluirea în fața unei stări necunoscute. Ceea ce s-a întîmplat nu are nimic comun cu ceea ce numeam a muri.

De unde vine larma asta înfundată? Nu presimt încă cenușiul zorilor. Nici un zgomot de fărurii; dealtfel zgomotele par să vină din sol, și recunosc pasul greoi al infirmierelor care transportă bolnavii în sala de electroencefalografie. Pașii se îndepărtează și în ușa camerei alăturate bate surd tăcerea. Nu mai aud vaietele ascuțite. Infirmierele nu s-au dus spre sala de electroencefalografie: vecinul meu a murit.

Puterea zilei mă trezește. Îmi amintesc de o realitate, deloc de un coșmar. Totuși amintirile prind viață prin ceea ce seamănă cu ele, și criza aceasta nu seamănă cu nici o altă criză. Am pierdut direcțiile. Ca și în biroul meu; dar mă înapoez din limburile cumplite, nu din vid. Și din informabil, nu din ruine. Nimic comun cu hașigul și rotirile lui de aripi mari. Nici cu somnul de pe mesele de operație. Revin dintr-o senzație necunoscută ca și prima senzație sexuală, ca și gustul apei cînd, la

Taşkent, înnebunit de sete, mi-am auzit limba cornoasă izbînd cerul gurii cu sune-
tul unui ciot de lemn.

Notez mereu ceea ce mi s-a întîmplat. Ceea ce mi-a spus în India prietenul meu
Raja Rao, scriitorul care mi-a fost interpret pe lîngă Nehru.

« Occidentalii, şi nu numai ei, cred că există o cameră: viaţa, o alta: lumea de
dincolo, şi că moartea este uşa prin care se trece din una în alta, nu-i aşa? De ce să
luăm în tragic uşa? Moartea este calea spre lumină... Ştim asta cînd ne întoarcem
de acolo — în sfîrşit, nu-i aşa, cînd ne întorceam din ceva care îi seamănă... În-
ţeleptul meu intra în extaz cîteva ceasuri şi revenea. Buddha a cunoscut ilumi-
narea cu mult înainte de a dispărea în ea. Putem să ne alegem moartea. Indirect:
Gandhi anunţase că va fi asasinat. Sau chiar direct. În Europa vi s-a povestit istori-
oara; poliţia arestează o bandă de hoţi de drumul mare. Unul dintr-ai lor nu sea-
măna cu ceilalţi. Îi impresionează în aşa hal pe poliţişti, nu-i aşa, încît pun să fie
înălţat zidul din jurul celulei sale. După luni de zile, soseşte un tînăr, cu o mulţime
de protecţii. Cere să-l vadă pe prizonier. Sînt duşi la vorbitor, despărţiţi de gratii,
ca şi la voi, cred. Tînărul se prosternează. « — Ridică-te! De ce ai venit atît de
tîrziu? » Urmează explicaţiile, întrebările tînărului. Glasurile scad; gardienii aud
nume divine, se îndepărtează. « A fost tare greu să aştept atît de mult... Acum,
du-te! » Tînărul pleacă în grabă. Gardienii vin să-l ia pe interlocutorul său: e mort.

Instrucţia, interogatoriile, ce ştiu eu? au fost luate de la capăt. Acel fals bandit
cunoştea sanscrita.

— De ce ai fost găsit împreună cu ceilalţi?

— Am făcut o bucată de drum cu ei spre oraş. Mi-au spus: « Rămîi cu noi. Avem
nevoie de tine. » Şi am rămas.

— De ce?

— Are vreo însemnătate?

Nimic nu avusese însemnătate pînă cînd nu fusese nevoit să provoace aştep-
tarea morţii: îl aştepta pe tînărul vizitator ca să moară.»

În româneşte de FLORICA-EUGENIA CONDURACHI



Rege, te aștept la Babilon

Moartea lui Georges Salles, director al muzeelor din Franța.

Îi urmasem lui Gide în Consiliul muzeelor, unde, la rîndul lui, îi urmasese lui Valéry. Într-o zi a anului 1957, Georges Salles îmi aduce fotografia unei picturi pe care nici un specialist nu izbutește s-o claseze. Îi este trimisă de un anticar iranian pe care îl cunosc.

Cu cinci ani înainte, mă întorsesem la Ispahan, pentru prima oară după 1929. Caravanele fuseseră înlocuite prin camioane, iar ambianța sahariană a admirabilei piețe, printr-un bazin înconjurat de flori. Nepăsarea leneșă a Iranului lua locul solitudinii bătrînei Persii, unde schelete de pești transformate în mică sclipeau în albi de nisip, sub soarele celor O Mie și Una de Nopti; unde cupolele albastre ale moscheelor răsăreau la întîmplare din trupul orașelor, precum peruzelele de sub cenușile dezgropate, alături de monede bătute cu efigia « iepurelui care se vede pe lună ». Iubesc Ispahanul, în aceeași măsură în care Stendhal iubea Milano. Am revăzut anticarii, negustori fără prăvălii, care aduceau — înfășurate în mari pînze negre — bucăți de țesături străvechi, miniaturi admirabile sau false, monede cu efigia lui Alexandru și a altora dintre aceia care i-ar fi făcut să viseze pe romancierii noștri din vremea lui Ludovic al XIII-lea: Artaban, Cyrus, Khosroes, Pharnabase. Se revărsau din aceste pînze negre, cu păsări de paradis țesute în oazele de plop care stîrniseră atîtea lupte zadarnice încă din vremea Ahemenizilor. Mă împrietenisem cu decanul anticarilor, Suleyman Aaron (el este acela care m-a întrebat odată dacă e adevărat că rușii au și ei o carte) și cu nepotul lui, Saidi. Suleyman era vechea Persie, unde uciderea unui evreu se achita în « aur negru, » adică în bronz, din pricina disprețului; Saidi era deja un sionist: curaj și eficacitate.

În ziua Anului Nou 1952, am primit de la ei o livră de orez, ca să-mi poarte noroc; iar de la Georges Salles, fotografia unei țesături care se află la Bagdad. Poate fi achiziționată pentru Luvru: cinci sute de mii de franci.

Dimensiunile imaginii sînt cele ale unei cărți poștale; dimensiunile originalului, indicate pe verso, cele ale unui ștergar nu prea mare. Țesătura, a cărei urzeală nu poate fi descifrată (mătase?) e tălătită în jurul umbrei unui fluture heraldic, pată neagră sfîșiată — precum desenele lui Victor Hugo, cu aripi de pasăre fantomă și un cap confuz unde două găuri figurează ochii. Heraldismul nu vine din formele

figurii, ci din riguroasa lor simetrie, care se acordă greu cu cea a unei țesături: rigoarea ei se opune decupajului tremurător al aripilor, pe care niște nervuri le împodobesc asemeni unor franjuri. Un vultur în descompunere, sau un fluture bărbos. Alăturate, două fișii înguste dintr-un soi de in alb.

Cărui stil să-i atribui o asemenea figură? Anterior Islamului: arabescul nu are nici un rol. Sassanid? Arta sassanidă nu cunoaște fluturii. O astfel de simetrie are origini foarte îndepărtate în Orient, până la leii lui Ghilgameș. Dar această operă scapă propriului ei stil, oricare ar fi el. Originea: Bagdad — nu revelă nimic, întrucât piața obiectelor de artă este relativ bogată în Mesopotamia. Acest animal pare arbitrar pentru că nu-și are loc în istorie, și ocult precum mandragorele; dar simetria lui nu aparține nici hazardului, nici naturii.

Mă gîndesc la arta parthă, pentru că nu știm aproape nimic despre ea. Văzusem, la Bagdad, vreo zece statui dintr-un fel de baroc pietrificat. Fuseseră găsite în fortăreața de la Hattra, recent descoperită de arheologii locali, și depozitate în pivnițele muzeului de la Mossoul. Erau expuse pentru cîteva zile la Bagdad, în cinstea căsătoriei regelui, de-a valma cu tablouri suprarealiste irakiene. Argila deșertului pe figuri asemănătoare celor palmyriene și sassanide, basoreliefuri încă policrome ale unor zei cu tiare încununate de insecte care erau poate semne ale Zodiacului, zeiță a unui Bizanț fără privire.

Fluturile nostru pterodactil nu se aseamănă cu aceste forme masive, dar aparține sacralului, ca și scorpionii Babilonului.

Lui îi datorez sosirea intrigată a lui Georges Salles. Suleyman știe să recunoască o țesătură străveche. Fotografia a făcut, însă, ocolul departamentelor Luvrului: nici unul din conservatori n-a izbutit s-o identifice, toți i-au confirmat originalitatea. Dar cum să propui Consiliului achiziționarea unei piese neidentificate? Și cinci sute de mii de franci, pentru Luvru, e mult. . .

Georges Salles, fiu al unui mare avocat, conservator al Muzeului Guimet, apoi director al muzeelor, și-a menajat nenumărate relații mondene. Talie înaltă, delicată, umor, profil caprin, păr deja încărunțit, aruncat spre spate și ridicat deasupra urechilor, ca în secolul al XVIII-lea, în « aripi de porumbel ». Conservatorii, subalternii lui, îl numesc « lama », cu o ironie respectuoasă care sugerează, în același timp, chipul lui de Bourbon îngust, gesturile pline de precauție, detașarea de maestru budist,

- O cunoști pe doamna Khodari-pașa?, mă întreabă el.
- Descendenta sultanului Abdul-Hamid?
- Mă tem că da.
- Sînt mai bine de douăzeci de ani de cînd am întîlnit-o. . .
- Printre prezicătoare, profetese și pythonisse, ar fi, se spune, cea mai bună de la Freya încoace.
- Un medium prost este un impostor; ce este unul bun?
- Cel care și-a prezentat dovezile. Ea ne-a fost de mare folos. Este himerică, puerilă și autoritară. Dar nu mincinoasă. Afirmă că nu poate dispune de propriul ei dar. Așa numește ea, fără prea multă gîndire, ceea ce o « stăpînește » cîteodată. « Avînd o bună practică a metritelor, a salpingitelor și a vanităților, pot răspunde la întrebările care-mi sînt adresate. Interlocutorii sînt toți la fel ! » În ciuda acestui vocabular medical, rar la ea, și-a păstrat tot snobismul. Este repudiată — divorțată, să spunem — de un pașă al petrolurilor și trăiește, pe cît se pare, din consultații. Niște prieteni bogați i-au lăsat cîteva camere de serviciu, pe care ea le-a transformat într-un atelier. Este un loc ancilar și distins. Pentru noi, va face tot ce poate. Nu uita să uiți că știe araba: snobismul ei nu se acomodează cu asta. Dacă aude vorbindu-se despre Cairo, întreabă în mod excesiv unde se află.

Rămâne visător.

« Snobismul ei nu are nici o importanță, maniile nu-i caracterizează niciodată pe oameni. Pe vremuri am avut, desigur, o mare slăbiciune pentru ea. Acum își regizează cu grijă luminile. . . Prin 1935, revista *Vogue* o declara una din cele trei frumuseți ale lumii. Cu mult mai târziu, către sfârșitul splendorii sale, avea o imensă oglindă mobilă așezată în plină lumină la intrarea palatului ei din Heliopolis; într-o zi, și-a privit în trecere rochia, extrem de frumoasă: oglinda, înclinată spre noi, o reflecta, de la pantofi pînă la colierul de smaralde. Nimet (acesta e prenumele ei) se privea, fascinată. Propria greutate, sau cine știe ce altă cauză, a readus oglinda la verticală și i-a descoperit lui Nimet chipul deja îmbătrînit. Mi-a spus: « Deci, acum, nu mai e decît pentru rochii. . . » și a început să plîngă. »

N-am uitat această frumusețe, socotită ebreă, deși, de fapt, era circasiană: Orientul visurilor, prietena mea Regina din Saba. Mă surprinde faptul că n-am întîlnit-o în niciuna din aceste lumi comunicante, din care Parisul face ceea ce se numește Lumea. « Darul ei înspăimîntă », îmi spunea Georges Salles fără să mă convîngă; căci există, într-adevăr, două sau trei lumi, la Paris, pe care nici o teamă nu le oprește din drum, și asta nu din pricina întrepidității.

Nînge. Intrăm într-o somptuoasă vilă stil *Arts Décoratifs*. Ascensorul ne depune la etajul al doilea. Urcăm încă un etaj pe o scară de serviciu foarte albă. Deasupra noastră, un glas aprig strigă:

— Vreți să mă fotografiați? Aveți curajul acesta?

Într-adevăr, gazda noastră este înconjurată de fotografi. O recunosc îndată. Acum nu mai e Salomeea, este Athalia.

Fotografiile operează, se retrag apoi unul după altul, iar noi sîntem introduși într-un mic atelier. Pe pian, fotografia unui suveran, cu dedicație; un portret al lui Abdul-Hamid; un acvarium; pe pereți, tablouri de un supra-realism inocent: pictează. Pe un fotoliu, o pisică neagră, strînsă ghem. Un divan în formă de U, în fața unui minunat foc de lemne. Se așează, între Georges Salles și mine, despărțită de foc printr-o măsuță joasă. Familiar al locului, el ne și toarnă whisky, cu mășcări delicate.

— Whisky-ul din Franța este ridicul ! spune ea. În Scoția, e dens ca un sirop, și foarte tare. Ducea de Argyll mi l-a adus, odată, în brațe; știți, probabil, că nu suportă călătoria !

« Iubite Maestre, trebuie să precizez două sau trei puncte. Georges le cunoaște, el știe totul; dar nu înțelege nimic. Iată. Darul meu l-a ajutat uneori, după cum îl ajută în mod constant, în alte scopuri însă, pe unul din foștii dumneavoastră colegi, mai exact pe unul din prietenii generalului De Gaulle. Încă înainte de a primi telefonul lui Georges, știam că veți veni astăzi. Nu are nici o importanță pe cine primesc; dacă ar trebui să mă livrez de fiecare dată cînd intră un vizitator nou, aș fi murit demult ! Femeile au nevoie să vorbească despre bărbați, bărbații să vorbească despre femei; eu ascult și, în cele din urmă, ajung să am o experiență de confesor; e viața cea de toate zilele, nu ? Cît despre darul meu, nu știu nimic mai mult decît prietenii mei : sînt uneori posedată și atît ».

Resemnarea ei, care supraviețuiește frumuseții ca și averii, pare acum o resemnare de teatru . . .

— Doamnă, Victor Hugo nu scrie în fiecare zi *Tristesse d'Olympio*, Picasso nu pictează în fiecare zi *Guernica*; dar ceilalți n-o pictează niciodată.

— Jean Cocteau îmi spune întotdeauna: de fapt, ești ca poeții . . .
— Îmi spun: ca un poet care nu și-ar scrie operele și nu le-ar publica; sau ca un pictor care n-ar picta . . .

« Ceea ce fac eu — continuă — e de multe ori mai controlabil decît geniul. Poetul, vînătorul, eu, plecăm fiecare pe cîte o pistă, e adevărat. Dar, vedeți, vînătoarea nu e întotdeauna izbutită ! Și chiar atunci cînd este, ceea ce văd eu are limite. În 1938, am prevăzut morții pe care îi aveam de prevăzut; n-am prevăzut războiul. Un imbecil vine să mă consulte pentru că vrea să-și joace averea la curse; dacă trebuie să piardă și să se omoare, știu. Nu știu, însă, niciodată numele calului cîștigător. »

« Să începem. »

Georges Salles îi întinde, cu amîndouă mîinile, fotografia și fișiiile de in. Adineauri, cînd i-a sărutat mîna, i-a reținut-o într-ale sale, cu un gest de 1820. Atinge fiecare lucru de parcă ar fi un obiect prețios din muzeu. Ea își ațintește spre foc o privire moale, așează fotografia pe măsuta joasă, pune mîinile pe fotografie și o parcurge cu unghiile mîinii drepte. În mîna stîngă închisă, stringe cele două fișii.

— Ia uite ! nu e mătase. E groasă. Aspră. E stofa, cea pe care o țin în mînă; desenul nu e țesut. Nu este... un motiv. Nu e de fel un desen, Stofa a fost cîndva împăturită în două ! Aceasta nu-i o pată de culoare.

— Și totuși, adevărata pată nu e neagră, spune Georges Salles. Numai în fotografie pare astfel.

— Nu e o culoare : e sînge.

Am în mînă o copie a fotografiei. Din pricina simetriei, nimeni nu s-a gîndit încă la o pată.

— Veți avea în curînd această stofă în mînă ? Întreabă Georges Salles, care-și notează chestiunile.

— Nu.

— Va intra în posesia noastră pentru Muzeele naționale ?

— Nu știu. Nu va veni în Europa.

« Un... Arab, un Oriental va face o călătorie într-o țară învecinată cu a sa. Viața lui se va schimba. »

Saidi trebuie să plece în Israel.

— Caută mai departe, spune Georges Salles. Omul despre care vorbești este cel care ne-a trimis fotografia.

Privește focul. În ciuda stării ei vecine cu hipnoza sau cu beția, a înțeles întrebarea. Rămîne cîteva clipe tăcută.

— E departe... Foarte departe în spațiu... cel puțin Orientul... Și e o vreme foarte îndepărtată.

Glasul autoritar a dispărut. Caută :

« Este acolo obsesia unul zeu. »

« Și totul e hotărît, acolo, la cămile. »

« Un cîmp de bătălie, noaptea. S-au dat lupte. Un rege care caută printre trupurile celor morți. Îndărătul lui, purtători de lumină. »

« Și, tot timpul, un scut uriaș. »

« E un fluviu ca Nilul... un pod de vase... alt rege... Femei care toarnă vin... Turme de oi... Și iarăși. »

« Se revarsă ploala din cerul negru. În fiecare zi... »

« Încetează... De cealaltă parte a fluviului, focuri peste tot... »

Unul din buștenii care ard în flăcări trosnește zgomotos, de parcă am fi vorbit de el.

« Mai tîrziu... »

Închide ochii, așteaptă.

«Sînt oameni albi pe cai, și oameni de culoare pe... pe ce oare? Enorme animale pe care nu le cunosc, mul-ti-co-lo-re... animale dispărute?... dar albi nu sînt oameni ai cavernelor, mai degrabă romani...»

— Le vezi costumele? Întreabă Georges Salles.

— Văd pulpele goale... și ceva ca niște pantaloni de zuavi, dar albi...

— Ținutul se vede?

— Seamănă cu pustiurile muntoase de la noi...

— Marea e aproape?

— Nu.

Spunînd: la noi, s-a referit la Egipt. Georges Salles și cu mine ne gîndim la Zama, dar oare trupele cartagineze s-au întîlnit cu cele ale Romei într-o porțiune de deșert?

«Bărbatul pe care... îl văd e un șef al albilor...»

Scipio?

«Ras. Părul de culoare deschisă îi invadează fruntea. Mai sînt trei femei... Cînd coboară de pe cal, merge foarte repede...»

«A! Animalele vor fi încărcate cu poveri, ridică trompele... Sînt... acum văd mai bine... elefanți vopsiți... la uite, unii sînt aurii! Și de partea cealaltă, a bărbatului, sînt elefanți. Dar nu mulți.»

«În fața lor, sînt soldați... țepoși... plini de ace de fier... Ca niște castane... Poartă un fel de seceri...»

«Trece o vreme...»

Marchează trecerea timpului printr-o tăcere care se adăpostește în ea asemeni unor «*fondus enchainés*» la cinematograful; apoi, reia:

«Bărbatul acesta o să moară, dar mai tîrziu...»

Pisica miaună, se răsucesce în loc, sare pe genunchii mei. O mîngii.

— Nu vă speriați, ni se adresează ea: întotdeauna face așa cînd văd moartea.

Și întorcîndu-se către pisică:

— Lasă-ne în pace cu figurile tale!

Îi mîngîi blana înțepoșată, mușchii încordați, trupul care cere adăpost.

«Bărbatul stă în fața altuia, continuă ea, urcat pe unul din elefanții vopsiți... Îndărătul acestuia din urmă, sînt soldați care țin în mîini ramuri... Pe ramuri, păsări.»

Hannibal?

«Un miros de flori foarte... siropos. Ca în Tahiti. Omul pornește către deșert... Și totuși, el e cel care a cîștigat bătălia... Acum s-a lăsat seara, și tot fluviul e păzit de elefanți.»

Își așează palma peste fotografie.

«Sînt foarte multe lupte... împotriva unor fortărețe așezate pe mici coline. În fața munților. Se văd și munți dreپți în depărtare. Întinderi acoperite de iarbă, de... lavandă, și copaci care seamănă cu plopul. Vîntul vine din depărtare.»

«Nu cunosc munții Greciei. Ceva spune: scutul lui Ahile... Troia? dar nu mai e nici o femeie...»

«Și cămilele, cămilele...»

«Toate astea nu durează mult...»

«Nu mai văd bărbatul.»

«A! sînt din nou cu el... Se gîndește la un prieten pe care l-a ucl... Nu mai este iarbă... Doar deșert, cu munți albaștri în depărtare...»

— Nu se distinge vegetația?

— Nu mai e vegetație de loc. Se aduc lemne. De departe. Se termină o... nu, este un rug. Soldați, numai soldați! O ceremonie; e pe sfîrșite. Se înfige o piatră uriașă...

«Rugul este în flăcări. Flăcări plăpînde. Arde de mult. Soarele e gata să apună.»

«Jăratec pe nisip. Foarte sus, atîrnate de... de ce, oare? o încrucișare de... tije de fier, de lănci? sînt oase care se prăbușesc. Oștirea scoate strigăte... scurte... Deasupra porțiunii care se vede din deșert, se alungește scheletul negru al unui cal ce pare uriaș... din pricină că soarele apune. Capul calului este susținut de fierul unei lănci. Uite-l acolo! Umbra ajunge acum pînă la munte...»

«Din nou caravane care aduc lemne. Cămile, măgari asini cu un fel de zgărzi mari, albastre, în jurul gîtului... Cunosc zgărziile astea, m-am jucat și eu cu ele...»

«Scumpe Maestre, n-ați putea să încetați de a vă mai gîndi la crucea aceea? mă deranjează», spune ea, cu o voce complet diferită. Mă gîndesc, într-adevăr, la crucea părintelui De Foucauld, făcută din două rămurele, în schivnicia de la Hoggar, unde nu e nici urmă de copac la mai bine de o sută de kilometri în jur. Gazda noastră își reia vocea albă:

«Nu înțeleg. De cînd s-au dat bătăliile, nu e decît deșert. Asemeni deșertului nostru cu stîlci negre, la Elephantina. Și totuși, toate căpeteniile au frunze pe coifuri... Da, frunze. Și sînt un soi de care...»

— Care?

— Nu: un fel de căruțe lungi, acoperite. Peste tot atîrnă covoare. Înăuntru, oameni, zece, cincisprezece... Aceștia au coifuri cu frunze. Gesticulează, cîntă. Gesturi foarte largi, deasupra roților... A! sînt beți! Tot soldați...»

«Urlă și el, cîntînd... Și, totuși, e un om foarte trist... Și el are coiful împodobit cu frunze; și cu flori... albe, cărnoase. Sînt și femei, nu multe. Durează...»

«Ah! acum nu mai este nimic...»

Se ridică, cu privirea vag rătăcită, și se duce să se așeze lîngă aquarium. A luat fotografia cu ea. Peștii în formă de crai nou fulgeră pieziș, fără suplețe.

«Acum stă lungit pe puntea unui vas mare. Oștenii pe niște... bărci? trec prin fața lui, îl aclamă. El ridică un braț... Sînt și crocodili.»

«Acum un cort, uriaș, uriaș... cu încăperi despărțite prin tapiserii. O mulțime de femei... cu sutele, oh! și mai multe! Înaintează... E o nuntă.»

— Distîngi figura bărbatului? Întreabă Georges Salles.

— Acum, da.

— Cum are ochii?

— Ia uite! Unul e negru, celălalt albastru!

Ochil lui Alexandru din Macedonia. Georges Salles mă privește în tăcere

— Știi cînd a curs singele?

— Singele din pată? Nu.

«Un oraș invadat, tot, de soldați. Bucătăriile pregătesc frigărui. O mulțime de artificii. Idoli...»

«Acum, alt oraș, cu grădini imense.»

«Mai trece timp...»

«Ospete uriaș, sînt cu siguranță mii, mii de invitați!»

Din nou, tăcerea opacă a secolelor.

«Un șir de oameni trece acum prin fața patului său, într-un palat. Lângă el e o groapă. A, nu! e moartea... Oșteni, unul după altul. Îi salută printr-o mișcare a pleoapelor...»

Inseizabilul se cufundă acum în istorie. Ochii lui Alexandru nu mai privesc trecerea umbrelor, ci pe a ofițerilor macedoneni. În fața noastră, paharele cu whisky, focul acesta confortabil. În jur, Parisul. De aici înainte, nu mai poate decît să illustreze viața lui Alexandru. Brusc, se aude soneria.

Se duce să deschidă, clătînîndu-se și, trecînd pe lângă noi, ne spune: «Aștept o telegramă foarte importantă.» În pragul ușii, un mustăcios cu o caschetă pe cap.

— Ah! strigă ea, aruncîndu-se de gîtul lui: nu e telegrama!

— Doamnă, răspunde omul uluit, sînt de la Gaze.

— Poftim pe aici!

Și îl conduce în camera alăturată, de unde se întoarce, radioasă.

— Nu știi cine sună la ușă? Întreabă Georges Salles, puțintel ironic.

— Uneori, cituși de puțin. Alteori, perfect. Niciodată, dacă e vorba despre mine. Este absolut imprevizibil. Am putut să vă fiu de folos?

— Foarte mult.

Nu pare să acorde nici o importanță lucrurilor pe care ni le-a spus.

Ne grăbim să ne luăm rămas bun.

— Săptămîna trecută, spune ea, ducsa de Luynes a venit fără să spună cine este. Știam că trebuie să vină, și i-am precizat arborele genealogic al familiei ei, care este aproape comparabil cu al meu.

Georges Salles schițează un zîmbet vag, iar eu privesc această magiciană pe care o pot interesa arborii genealogici în clipa cînd abia s-a despărțit de umbra lui Alexandru. Pe divan, fotografia, și cele două fișii de în care au fost strînse în pumn.

Coborîm în viteză, ca și cum ne-ar aștepta cheia supranaturalului. Ne ducem la Georges Salles, la Luvru. Îndată ce mașina demarează, acesta mă întreabă:

— Îl cunoști bine pe Alexandru?

— Cînd s-a jucat adaptarea lui Thierry Maulnier după *Condiția umană*, am descoperit teatrul și am visat să scriu, după nu știu cîți alții, un *Alexandru în Indii*. Dar dumneata?

— Și eu la fel, datorită săpăturilor arheologice. Se poate să fi spus nenumărate lucruri care să nu fie adevărate, dar cele mai multe dintre imaginile descrise corespund cunoștințelor noastre.

Dintr-un buzunar interior al pardesiului său negru scoate notațiile făcute:

«Am menționat: cele trei femei — întoarcerea din Asia cu coiful împodobit cu ramuri de viță — elefanții lui Darius și ai lui Taxilos în fața elefanților vopsiți ai lui Porus — prietenul ucis, care este Clitos — pantalonii zuavi, care sînt cei ai cavaleriei persane — soldații acoperiți de țepi care-i însoțesc pe cataphractari — cerul negru al musonului — rugul lui Bucephal — ochii de culori diferite...»

— Dar cămilele?

— Bătălia de la Arbela a avut loc în cîmpia Gaugamele. «Gaugamele» înseamnă: haltă pentru cămile. Și locul acesta este, într-adevăr, cel al morții imperiului persan. Felicitări, doamnă Knodari. Pașa. Să nu uităm «pașa».

(Profilul lui este mai degrabă cel al unei cămile de rasă, decît cel al unei lama.) Răspund:

— Chiar dacă ar fi citit noaptea trecută o viață a lui Alexandru, nu și-ar fi amintit-o în felul acesta... Și nici unul dintre noi nu s-a gîndit la cuta ștearsă care explică simetria petei; și, mai cu seamă, la sînge. Și, de fapt, nici la Alexandru. Laboratorul Luvrului ar putea analiza pata?

— Cred că da. Dar ar fi oare cinstit, vreau să spun judicios, să cerem Consiliului cinci sute de mii de franci pe simpla afirmație a unei pythonisse?

— Dar mecena?

În Consiliu figurează un reprezentant al « marilor donatori ».

— Generozitatea donatorilor nu le înlătură de fel prudența.

— În ipoteza unei transmiteri de gânduri, ce ar fi putut găsi ea la dumneata?

— Aproape tot, în afară de esențial, care este sîngele. Presupun că te gîndești la transmiterea de cunoștințe uitate. Repet: uitate. Adunasem însă, cu grijă, documente, timp de luni de zile. Ea a început prin a spune: este acolo obsesia unui zeu. Lucrarea pe care o începusem se ocupa tocmai de acest punct. Voiam să studiez supranaturalul care nu încetează să învăluie figura lui Alexandru.

— Oricum, ce sentiment de adevăr impune irupția Istoriei! Prietena dumitale era « stăpînită », cum spune ea, de ce anume? de trecut. Totul s-a schimbat pentru noi în clipa cînd a văzut ochii lui Alexandru...

— Tot astfel, Dumas, vag atîta vreme cît povestește aventurile lui D'Artagnan, devine, dintr-odată, convingător atunci cînd îl opune pe acest D'Artagnan imaginar unui Richelieu de operetă. Acest Dumas e măreț. Îl admir. Ca și pe doamna Khodari...

În sfîrșit, ferestrele lungi ale Luvrului care se succed, asemeni celor Zece Mii de pe basoreliefurile de la Persepolis. Culoarul funebru, busturi, portrete ale conservatorilor. Biroul lui Georges Salles, cu Sena în fața noastră. Pe perete, un afiș cu expoziția etruscă și o gravură de Picasso cu dedicație. Întoarse cu fața la perete, tablouri și cîteva sculpturi care așteaptă următorul Consiliu.

— Dă-mi-l pe Alexandru, îi spune el, surîzînd, ușierului, care se duce să caute un dosar și îl depune apoi pe biroul în fața căruia s-a așezat Georges Salles.

— Să vedem, așadar, legăturile lui cu divinul. Totul începe de la Olympias cea fecundată de trăznet, fapt care nu e de fel adevărat — și de la șerpîii ei domesticiți.

« În oaza din deșert, cînd îl întreabă pe marele preot: „Amon îmi va hărăzi oare stăpînirea lumii?” acesta îi răspunde: „Am fost și la Samothrace”. Olympias, înainte de a-l întîlni pe Filip, fusese prostituată sacră la Samothrace... »

« Trăiește înconjurat de profeții și de semne prevestitoare. Încă la naștere: „În noaptea aceea s-a aprins în Orient o torță care va cuprinde lumea”... »

« Soția lui Gordios, regele cu nodul gordian, e profeteseă. »

« Oracolul lui Amon i-a spus lui Hector, fiul lui Parmenion: Nilul va fi hotarul norocului tău. Hector crede că va fi rege al Egiptului. Și se înecă în Nil. Ceea ce este drept. Căci era de neiertat, și nu a fost iertat de fel. »

Am întîlnit tonul acesta parodic, care mă amuză, la numeroși intelectuali din generația lui; acum se atenuează:

« În timpul eclipsei de lună, nu mai știu unde, înspre Bactriana? cînd are de înfruntat groaza oștirii, dă poruncă să se strige, în toate părțile: „Luna s-a ascuns și la Salamina”... »

« Vorbește cu brahmanul care se urcă pe rugul ce va fi cuprins de flăcări. Această convorbire mă tulbură mai mult decît sporovăiala lui cu Diogene. „Peste un an la Babilon”, rostește brahmanul. La Babilon, unde preoții lui Bel-Mardouk, deci ai lui Amon, îl vor implora cu înțelepciune să nu pună piciorul. »

— Nu se supune întotdeauna prezicerilor...

— În mod absurd. Dar Destinul luminează sau întuneacă el însuși mințile în fața prevestirilor pe care le oferă...

« Iată faptul cel mai interesant. Cu puțină vreme înaintea morții sale, Alexandru își leapădă veșmintele pentru a se scălda în apa fluviului. Își lasă mantia

de purpură și coroana pe tronul care-l însoțește pretutindeni. A atinge diadema este un sacrilegiu fără seamăn. Când se întoarce, un om stă așezat pe tron, înveșmântat cu purpura și diadema. Un nebun. La întrebările ce i se pun, răspunde: M-au trimis zeli... Vorbe în care nebunul dovedea mult miez.»

«Supranaturalul nu încetează nici la moartea lui. În fiecare dimineață, după terminarea sacrificiilor, regele Eumenos va veni să primească porunci de la mantia celui mort. Poate tocmai aceea pe care o îmbrăcase nebunul...»

— Arhitectul muzeului din Teheran mi-a povestit că, atunci când i-a adus Șahului Reza Pahlevi tăblițele de aur ale lui Darius, Șahul a poruncit să fie instalate într-o cameră vecină cu a sa. În fiecare dimineață se ducea să se reculegă în fața lor.

— Să precizăm acum raporturile lui Alexandru cu oamenii.

Georges Salles ia un nou teanc din dosar:

— Rănile lui se închid prea repede. E mai invulnerabil decât Ahile. Scapă din toate primejdiile, chiar și din primejdiile absurde, căci din India și din golful Persic aștepta să apară monștri redutabili.

«Când minia îl face să sară în citadela Mallienilor, ar fi trebuit să fie ucis; nu este.»

«Simțul lui divinator îl face să găsească vadul Tigrului. Cadavrul său rămîne șapte zile fără să se descompună (întîlnim de foarte multe ori cifra șapte). Fapt despre care arșita Babilonului te face să te îndoiești.»

«Nu am deloc o idee clară despre spiritul lui. Disting însă latura fabuloasă, la acest comandant căruia băcăliile i-au cerut un simț puțin obișnuit al realului. Aristot se miră de indiferența lui față de metafizică. Crezi în metafizică? Regele crede în prețul tainei: îi spune lui Aristot că un filozof greșeste atunci cînd scrie. Îi poartă un mare respect lui Homer. Și astrelor. Refuzul de a se lupta în plin soare este prudență militară, dar și pact cu zeul-soare. În noaptea de la Issos, așteaptă răsăritul lunii pentru a porunci să fie strînse cu grijă cele mai frumoase platoșe ale morților.»

— Doamna Khodari a regăsit adineauri această imagine. Ea apare și în *Bhagavad-Gita*, aproape întocmai...

— Mai e un punct care mă tulbură: gustul lui pentru deghizări. E destul de obișnuit la homosexuali. Fie. Se deghizează în Heracles. Dar în Artemis — în Artemis!

— Hercule și Omphalos...

— Gustul lui pentru costumul persan nu este, deci, exclusiv politic. Se deghizează în Dionysos. Să-i trecem cu vederea aceste obiceiuri de tradiție mai veche. Carul tras de tigri, de lei și de pantere, poate fi el susținut? De ce nu? Iar întoarcerea spre Babilon, cîmos-ul prin deșert — ceremonie în care doamna Khodari a recunoscut cu înțelepciune o tradițională beție — a existat într-adevăr. E o serbare închinată lui Dionysos: N.B.: cîmos înseamnă bacchanală, spun oamenii instruiți.»

«Beția este prezentă în mod excesiv. Iată o scenă tot atît de frumoasă ca cea a nebunului așezat pe tron. Trimisul lui Parmenion vine să primească ordine pentru cavalerie, înaintea războiului din Indii — cel din urmă; Alexandru, îngrozitor de beat, îl alungă cu mîna ca pe o muscă sîcîitoare.»

În dosar n-a mai rămas nici o foaie.

— De ce ai strîns tocmai aceste documente și nu altele?

— Poți să faci săpături arheologice în Persia fără să-l întîlnești pretutindeni pe Alexandru?

«Curiozitatea oamenilor nu cunoaște margini. Încercasem să răspund la întrebarea: cum se plăsmuiește un om care se crede suprauman? Grea încercare; și totmai de aceea am strîns toate aceste documente care ar trebui să-ți placă, și n-am scris nici un rînd. Cînd mă uit la dosarul acesta, mi se face de-a dreptul milă. Mă consolez zicîndu-mi că vina o poartă toate aceste lucruri...»

Arată cu mîna spre tablourile și sculpturile depozitate de-a lungul pereților. Sînt printre ele și cîteva marionete, probabil pentru Muzeul Artelor și al Tradițiilor Populare. Zăpada cade cu nepăsare peste Sena.

«Nimeni nu poate scrie despre Alexandru. Racine? ... Ce să spună? Shakespeare l-a eludat cu dibăcie. Și era totuși mai mare decît Antoniu. Victor Hugo ar fi făcut din el un erou din *Legenda Secolelor*. Dar a escamotat Antichitatea. Îi socotea oare «pompiere»? Îi lipseau crenelurile, e drept. Iar după aceea, nimic.»

— Hugo n-ar fi căutat în Alexandru un personaj de-al lui Poussin. L-ar fi livrat antichității lui fantastice. Asemeni lui Xerxes, care a poruncit ca marea să fie biciuită cu trei sute de lovituri. Iar Neptun stă și privește:

*Et de ces trois cents coups il fit trois cents soldats,
Gardiens des monts, gardiens des bois, gardiens des villes,
Et Xerxes les trouva debout aux Thermopyles.*

Sau l-ar fi pus să dialogheze cu constelațiile N.B. *Satyrlui*, care i s-ar fi potrivit destul de bine. Bătălia de la Arbela în stilul Waterloo-ulul din *L'Expiation*. Dar Alexandru a existat. Și a murit învingător. Dacă n-ar fi fost astfel, el și-ar fi găsit profetul, care n-ar fi fost însă Hugo: ar fi fost Nietzsche.

— Mă faci să visez ... Alexandru împotriva lui Apollo, în locul lui Dionysos ...

Sînt nevoia să-mi revăd notele, așa cum am revăzut adineauri dosarul.

— Atunci, ce rămîne de făcut?

— Pentru această instituție, răspunde el, nimic. Îi cunosc de ani de zile pe membrii Consiliului. Sînt oameni formați în veacul trecut.

— O să ne socotească niște bizari extravaganți?

— Nu încăpe îndoială. Sînt mai deschiși decît în vremea lui Poincaré sau a lui Barthou. Și totuși Valéry, care nu refuza niciodată, de data asta ar fi refuzat. Ascultă o întîmplare. E vorba despre Roger Martin du Gard. Într-o zi, ni se nu se pronunță în nici un fel. Mă duc la Freya. Ea identifică pete de vin. Fapt pe care i-l semnalez celui care scrisese *Les Thibault*, și el rîde cu poftă. Trimitem piesa la laborator: petele sînt autentificate. Fapt pe care i-l comunic lui Roger Martin du Gard. El îmi răspunde: «Nu-mi plac lucrurile astea; o, dragul meu prieten, dacă ai ști în ce măsură nu-mi plac!»

«Mai mult, să ținem seama de o pledică pe care n-o ignori de fel. Să admitem că piesa ne-ar fi trimisă — ipotезă himerică! — și că analiza ar confirma prezența singelui; și poate chiar data aproximativă; cine ar putea susține că e vorba de singele lui Alexandru? Am putea propune să se plătească cinci sute de mii de franci pentru o pată de singe din secolul al IV-lea? Controlorul financiar s-ar arăta sceptic și indispus; și nu ne-ar aproba în nici un caz banii.»

«Puterea vizionară a doamnei Khodari nu mi se pare de fel contestabilă. Ea însăși recunoaște, totuși, că i se întîmplă să se înșele. Ca nouă tuturor, de altfel. Fie pentru că „darul” ei nu acționează; nu i se întîmplă niciodată marelui medic să se înșele în diagnosticul său? Fie pentru că este obligată să interpreteze. Mi-a povestit toate acestea în mod sincer. Unul dintre vizitatorii ei (ca și Freya, nu spune niciodată: clienți) așteaptă moartea soțului grav bolnave, pentru a se plăte. Alții, la timpul indicat, cea care moare este iubita...»

— Crezi că un *medium* nu gîndește decît în termenii destinului?

— Nu rememorez niciodată fără o ușoară neplăcere propriile mele păreri despre supranatural, chiar și atunci cînd îl numesc supranatural. Mă tulbură. Nu-l caut de fel. Am consultat aceste vizionare pentru muzee; nu pentru mine. Dar cînd nu mai crezi în mare lucru, dragul meu prieten, cum să nu dai roată poeziei? Iar poezia vie este rară.

« Cunoști tăblițele mesopotamiene care poartă amprenteale mîinii autorului lor. Mîinile preoților de la Ninive nu seamănă de fel cu cele ale militarilor... »

« Ai cercetat vreodată lucrarea temeinică a președintelui foștilor Centraliști? Ani în șir a adunat date de naștere, pentru a pune o întrebare tulburătoare: oamenii se nasc, oare, la voia întîmplării? Din douăsprezece mii de oameni născuți într-un an, ar trebui să se nască o mie pe lună, nu-i așa? Ei bine, lucrurile stau cu totul altfel. Oamenii se nasc la date înrudite cu cele ale ascendenților lor direcți. Două treimi, doar: un zeu distrat e cel care-i mînește. Tot așa după cum femeile nu sînt fecunde decît la anumite date; și nu redevin fecunde decît tot la date anumite. Ceea ce te face să meditezi. Nu e vorba de o astrologie, dragul meu; totuși, este mai mult decît un hazard. »

« Pentru muzeele noastre, am avut a face cu doctorul Osty, pe vremea institutului Metapsihic. Nu era un om credul, cu toate că... în sfîrșit! Serviciile lui înlăturaseră un mare număr de impostori. Demascase chiar cîțiva șarlatani. »

— El este cel care a publicat prezicerea poloneză din 1919? Cea care anunța venirea foarte puțin previzibilă a francezilor și victoria poloneză, într-un moment cînd toată lumea aștepta ocuparea Varșoviei de către ruși?

— E vorba despre una din foarte rarele preziceri controlate. Osty a publicat și extraordinara istorie, atît de asemănătoare cu a noastră, a lichidului straniu dintr-o fiolă găsită pe un mormînt din Liban. Fotografia îi fusese transmisă unui *medium* al Institutului, doamna Morel. Stenograma ei haotică este cea mai surprinzătoare pe care o cunosc. O să ți-o aduc...

Pornesc spre *La Lanterne* și, îndată ce ajung, îmi caut notele, așa cum Georges Salles își căutase dosarul. Mă gîndisem la o tragedie și visasem să fac un film. Stabilisem pentru început niște imagini. Imaginile și dosarul coincid.

Bucefal, după bătălia împotriva Tebei, urcînd pe mormanele de cadavre ale Batalionului Sacru. Orașul lui Oedip șters de pe fața pămîntului, cu excepția casei lui Pindar. Viforul care-l înconjură pe Alexandru în clipa cînd taie nodul gordian. Descoperirea întîiului muson: cerul negru deasupra munților galbeni. Mantia azvîrlită pe nisip pentru a desena planul Alexandriei și preoții care trasează străzile principale presărînd făină, călăuziți, după obicei, de orbi. În timpul bătăliei de la Arbela — Darius, împietrit între statuile care-i împodobeau carul. Fortificațiile Babilonului, templul lui Baal prăbușit. Alexandru punîndu-și mîna în palma statuii. Fortăreața de la Aornos, care-i rezistase lui Krishna, acoperită de iederă. Regi spînzurați — împreună cu miniștrii lor — de copacii care străjuiesc un fluviu lent. Un pod de vase pe care trec, hurducîndu-se, mașini de război încărcate cu prostitute. Întemeierea Alexandriei-Eschata. Alexandria cea îndepărtată; altarele celor douăsprezece zei din Olimp pe întinderea stepelor. Funeraliile lui Bucefal. Scrisoarea lui Parmenion: « Am nimicit armata dușmană și am luat prizonieri optzeci și șapte de paharnici și patruzeci și șase de împletitori de ghirlande. » Linia desenată pe nisip de podoabele de argint abandonate și de osemintele lăsate pradă deșertului, la întoarcerea oștirii. Mormîntul lui Hephaistos, și porunca de a se tăia coamele tuturor callor, în semn de doliu. Nebunul. În sfîrșit, funebra clipire a pleoapelor care răspunde șirului consternat al demnitarilor macedoneni.

Ultima imagine a filmului: clipirea pleoapelor încetează, șirul rămîne imobil, ploapele nu se mai ridică...

Acum, el însuși. Credeam că n-am notat mai nimic. Eroare. Chipul frumos, cu fruntea joasă, din statui, și profilul cu cornul de berbec prins într-o rețea de aur; ochii de culori diferite; Aristot, care predă fără a-l putea pronunța corect pe «s»; mersul lui Napoleon și capul ușor înclinat pe umăr; la moartea lui Filip, generalii întruniți pentru a delibera, și căroră el le dă din prima clipă porunci. Cuvintele ambasadorului scit: «Cînd vei fi cucerit toată suflarea oame-nească, te vei război cu pădurile!...» — și, poate, statuia în fața căreia visează Cezar, invidios...

«Am cucerit totul, și nu posedăm nimic», spune Alexandru, în culmea gloriei. Nu dorea să posede, ci să cucerească. Ce urmărește politica lui, una din cele mai puternice din istorie? Să-i anexeze pe marii învinși fără a-i strivi, iar apoi să supună lumea stăpînirii unui rege-zeu. Aceasta este pricina pentru care îi urăște pe macedonenii rebeli zeificării sale. Reînnoiește arta militară și concepția conducătorului, îi primește pe adolescenții aristocrațiilor cucerite, îi introduce în falanga macedoneană și în cavaleria Companionilor. De unde nunta de la Suza: cum să guverneze lumea numai din Macedonia? Mareșalul Tito, învingător al Statelor Unite...

— Tragedia dumitale, mi-a spus Georges Salles, a avut aceeași soartă cu studiul meu. Ce frumoasă istorie literară ar fi aceea a proiectelor abandonate!... Și, totuși, lucrările noastre au existat, dragă prietene; ele au existat.

Personajul de tragedie trebuie să reprezinte un pol, și Alexandru constituie perfect un astfel de pol. Care ar fi celălalt, «antagonistul»?

Sofocle ar fi imaginat-o oare pe Nemesis așteptîndu-l la Babilon pe nimicitorul Tebei, oraș al lui Heracles și Oedip? Singura amenințare care-l tulbură pe Alexandru nu este cea a prinților de pe Ind înconjurați de miile de elefanți, ci aceea a lui Callistene și a Greciei: «Nu ești zeu.»

Se voiește suprauman, într-o vreme în care supraomenescul este obișnuit: regii nu-l întrec în însemnătate pe Heracles. Neputincios față de sine însuși (îl ucide pe Clitos), atotputernic față de univers. Discipolul lui Aristot dansează cu tovarășii săi, gol și înarmat cu o lance, în jurul mormîntului lui Ahile — Piei Roșii pe cărarea războiului. Îl vedem divinîzîndu-se în trepte. Învingător al Indiei, precum Dionysos. Învingător al lumii, care nu e mai prejos decît hidra din Lerna sau grajdurile lui Augias; iar Roxana este mai presus decît Omphalos. Străbate pustiurile Gedrosiei, pe ale Carmaniei, pentru că nici Semiramis, nici Cyrus n-au izbutit să o facă. Napoleon afirmă despre el că sfîrșește în desfrîu; această măreție tulbure îl descumpănește.

Cine ar putea crede că strălucirea lui de zeu solar se datorește talentului istoricilor antici? Aceasta ar însemna să credem că a lui Christ se datorește talentului Evangheliștilor. Invincibilitatea îl eliberează de condiția umană. Geniul lui politic și militar, atît de deliberat, pare să se datoreze instinctului; urmărește stăpînirea lumii de către un rege sacru, cu o rigoare pe care n-o abat bacchanalele. Nașterea lui misterioasă, învăluită de prevestiri, neagă ordinea lumii așa cum malefică. Acestul suflet însetat de toate — dincolo de granițele necunoscutului ca și de ale incognoscibilului, dincolo de înțelepciunile supuse —, ce antagonist al putea să-l opui?

A întîlnit oare mănăstirile buddhiste, atît de numeroase în Taxila? Nu gîndirea buddhică mi-o evocă toate aceste mănăstiri, ci legenda potrivnică, a prințu-

lui Sidharta. De o parte, Pella cea austeră și chiar misterele de la Samothrace, Acropolele tricolore, Zeus-Amon, scutul lui Ahile, pământul învins, Roxana și Statira. De cealaltă parte, noaptea Indiei, palatul roșu sub stele, regina dezmiardată atât de suav încît nici măcar nu se trezește din somn, orașul străbătut în tăcere de calul cu copitele înfășurate de zei; prințul rămas la schivnici, pasul calului care se întoarce singur prin orașul încă adormit, pentru a se lăsa să moară de foame... Predica de la Benares, cînd gazelele își pun capul lor proaspăt pe obrazul lui Buddha: «La temelia durerii universale stau setea de a exista, setea de plăcerile pe care le resimțim cele cinci simțuri exterioare și simțul interior — și chiar setea de moarte...»

Urmașul lui Ahile și al lui Hercule n-a cunoscut niciodată buddhismul. L-a întîlnit pe Siva. Ce va fi gîndit el oare atunci cînd, la picioarele rugului, brahmanul care nu vedea în el decît o vijelie necumpătată i-a dat întîlnire la Babilon? Dar nici aștepta, nici rugul, nici cunoașterea profetică, nici comuniunea cu ceea ce el numește neantul divin nu mai sînt mai puternice decît visul lui. Ce preț mai are uniunea cu zeii, dacă poți înfăptui visele oamenilor! În ziua în care nu mai trăia decît prin pleoape, își va fi dat oare seama că prăbușirea lui va străluci peste propria moarte, precum rugul, peste aceea a lui Hercule? Va fi presimțit oare că, nimicind împărăția Iranului, oștirea lui sătulă de izbînză a creat lumea în care va fi plămădit creștinismul? De la Ierusalim la Roma, și nu de la Roma la Persepolis. Golul pe care îl lasă nu va fi umplut decît de Imperiul suprem, și Roma nu este o aventură.

Cu toate acestea, ceea ce îl înlocuiește fără a-i succeda nu este nici Roma, nici creștinismul, este Islamul. Khodjend, Samarcand, Bactres și-au luat, toate, numele de Alexandria-cea-îndepărtată și poartă ruine de moschee. Islamul a îndeplinit ceea ce Regele n-a avut vreme să încheie — de la Lahora la coloanele lui Hercule.

Interlocutorul tragic al lui Alexandru nu este moartea, ci destinul lumii...

Se cunoaște (sau ignoră), cu toate acestea, un antagonist în sensul grecesc — antagonist divin, dacă recunoaștem zeii după sacrificiile pe care le primesc: este Dublul lui. Pentru zeii înșiși, Grecia inventase transfigurarea omului; Alexandru închipuie ceea ce scapă oricărui statuar, iraționalul liric al visului și al nopții, înfrunghind a Greciei panice. Legenda sa nemăsurată răspunde tulburii chemări a eroului cu aceeași rigoare cu care austeră Pallas de pe Acropole răspundea chemării cetății. Acest rege, aproape fără femei, pare înconjurat de bacchante. Împlinește Grecia negînd-o, divinizînd Hybris-ul. La douăzeci de ani, încearcă să se elibereze de condiția umană. Nu prin înțelepciunea preceptorilor săi greci, nu prin eliberarea buddhică, nu prin comuniunea cu spiritul lumii. Nu deține nimic mai de preț decît lădițele lui de aur: în ele închide *Illada*. Mariile visuri îi mîină pe oameni spre marile acțiuni și spre mitomaniile epice. În el, Don Quixote își impune să-l depășească pe Roland și izbutește; în amintirea noastră, temerarii Mesei Rotunde fac figură de regi din cărțile de joc. Stăpînit de Homer prăriilor lui Zeus, Napoleon s-a crezut uneori predestinat: «Unește-te gloriile mele!» flual lui Zeus. Napoleon s-a crezut uneori predestinat: «Unește-te gloriile mele!» și i-a spus el lui Cadoudal. Contagioasa nebulă a lui Alexandru e mai vastă și mai profundă decît gloria. Nimeni nu cunoaște mai bine decît el puterea imaginarului populat de eroii *Illadel*, de semi-zei și, înaintea tuturor, de Dionysos: imaginar al soarelui, așa după cum cel al lui Eschyle era un imaginar al nopții. El a zămislit unul dintre cele mai mari proiecte: să egaleze păgînismul cosmic,

întruchipîndu-l. Oamenii sînt bîntuiți de vise și acțiunile care au culoarea viselor sînt la fel de puternice ca zeii. Știa că orice geniu trebuie să-și cucerească partea de tenebre și de necunoscut. Organizează cavaleria Heterilor așa cum Cezar va organiza legiunile; dar Cezar, om de Stat, mare comandant, ignoră fosforescența mlaștinilor de la Lerna sau pe cea a rugului lui Hercule, în timp ce Alexandru, între victorii și întemeieri de Alexandrii îndepărtate, între prevestiri și miracole, își rînduiește și nemurirea. Îi dă prea mult destinului, pentru ca destinul să nu-i dea nimic în schimb. Aruncă în grabă trena de regate zeilor nerăbdători care îl așteaptă și cărora le smulge, pentru totdeauna, cea mai mare împărție occidentală pentru că această împărăție nu-i va supraviețui. « Feriți-vă de visătorii care se trezesc, atunci cînd stă în puterea lor să-și îndeplinească visurile », spune E.T. Lawrence. « Rege, te aștept la Babilon ! » Cine îl așteaptă ? Prin glasul brahmanului, Alexandru își aude vorbind Dublul, pentru înțlia și ultima oară.

Ninge peste *La Lanterne* așa cum ninge peste Paris, așa cum ninge peste templu atunci cînd regele tăia nodul gordian, așa cum ninge peste Macedonia.

Cîteva zile mai tîrziu, Georges Salles vine să mă vadă la minister. A fost primit de numărați miniștri (mobilele, pe vremuri, erau mai numeroase) și încăperea aceasta ireală îi e la fel de familiară ca și mie. Salută cu mîna micii sfîncși aurii de pe candelabru, își ridică albele aripi de corb ale părului, scoate din servietă un dosar :

— Iată stenograma doctorului Osty. Să vezi. Deci, doamna Morel, o femeie care nu cunoaște de fel Orientul antic, ține în mînă fiola misterioasă; monologhează, iar stenograful înregistrează :

« Văd ca prin ceață un chip neînsuflețit ... Văd ceva lipsit de viață, un fel de cap mort ... Văd ca o boltă pustie ... Omul acesta adună în jurul lui multă lume ... ca un om pe care-l deosebești deasupra celorlalți ... »

« Ceva foarte brusc, violent, oprește toate acestea ... Omul acesta se stinge, văd sînge ... »

« O ! Ce de lume se vede ! Văd imens de multă lume ! O mare mulțime ... mult zgomot ... ceva militar ... Văd un obiect foarte înalt ... sînt ca niște funeralii cu totul neobișnuite ... Dar văd o mulțime de veșminte albe ... Uniforme, sînt ale oștenilor ... Văd pieptănături voluminoase ... »

« Nu e țărîină, e ca o căsuță subterană ... Omul acesta se află acolo suspendat parcă ... așezat pe ceva ... Văd morți ... »

— Ce asemănare de ton, spun, cu cel al doamnei Khodari !

— Toate vorbesc în felul acesta. Dar doamna Khodari spune foarte rar : văd. Și totuși, atunci cînd e vorba de obiecte, imaginile se succed. Așa se petrec lucrurile și în vis, cînd vezi o pană de scris și hotărâști în mod absurd că este o pușcă. Că un *medium* vede scene, cred. Doamna Khodari afirmă că, deseori, ia cunoștință de scene fără a le vedea. De fiecare dată cînd aud un *medium* vorbind despre obiecte (și nu merg la *pythonisse* decît pentru a le supune obiecte), acest ritm sacadat însoțește imaginile.

Reia citirea stenogramei :

« În fiola mea este un fel de substanță lichefiată ... pare să fie sînge ... Este clipa morții unui om, în vremuri îndepărtate. Munți, păduri ... Văd pe cineva care sîngeră ... O filnță martirizată ... ca și cum niște oameni l-ar sîngeră ... »

« Un munte ... Omul acesta urcă ... Poartă ... ce oare ? Ce povară duce ! Înținerici. Cineva cade ... Văd sînge în jurul capului său ... Niște oameni toarnă

sîngele acesta, întîi în altceva, apoi în fiolă... Fiola e depusă alături de cel mort...»¹

Întreb:

— Fiola conținea într-adevăr sînge?

— Se cereau patru mii de lire, și doctorul Osty nu dispunea de această sumă...

Își împătorește stenograma.

— Cred probabilă existența unui domeniu al supranaturalului, reia el. În sensul în care credeam probabilă existența unui domeniu al inconștientului, înaintea psihanalizei. Nimic mai obișnuit decît duhurile. Foarte rar sînt acelea pe care ai impresia că le-ai văzut într-adevăr; se domesticesc puțin cîte puțin, apoi dispar. Odinioară îngerii invadeau totul. Azi nu-i mai vezi de loc.

«Nu sînt împotriva misterului; îi ocrotește pe oameni împotriva propriei lor deznădejdi. Spiritismul mă enervează mai puțin în fața nefericiților pe care îi consolează... Ar fi trebuit poate să mă fac doctor? Dar îmi plac obiectele frumoase.

— Nu simți, în adîncul ființei, nevoia de a te trage înapoi ca în fața intrării unei caverne, sentimentul lui Roger Martin du Gard, ceva mai nuanțat: toate acestea îmi sînt potrivnice?... Sentimentul acesta îl împărtășesc și eu. Ceea ce, într-o oarecare măsură, mă surprinde. M-a interesat acțiunea drogurilor care joacă un rol în diferite civilizații: alcool, peyotl, opium, hașiș. M-au interesat încă și mai mult stările religioase. Și închipuiește-ți că, pentru a mă duce în Asia, am trecut de șapte ori de-a lungul Palestinei, fără a merge niciodată la Ierusalim. Deși agnostic, socotesc că Drumul Patimilor trebuie străbătut sau în pelerinaj, sau de loc. M-am dus, însă, la Bodh Gaya și la Benares.

— Buddha n-a fost crucificat.

— Nu e numai atît. Am întîlnit supranaturalul; am tendința să-l înlătur; iar el, să revină.

«Spre sfîrșitul războiului, m-a chemat în ajutor o romancieră, Champigny, pe care ai întîlnit-o poate vreodată. Nu? Era cunoscută în cercurile literare din pricina puterii ei de a „prezice“. Se afla pe vremea aceea, abandonată, într-un sat din Corrèze. Pierre Juillet trebuia să se ducă la Cahors pentru o reuniune gaullistă. Dimineața, îi dau adresa lui Champigny și îl rog să treacă s-o vadă: este în ultimul grad de intoxicație din pricina morfinei care-i calmează durerile. Seara, sosește în sat. Sună la poartă. Clinchetul unui clopoțel răsună deasupra unei mici grădini părăsite. Nici un răspuns. Intră în grădină; ușa casei e închisă. Izbutește să deschidă un oblon, un cîine țîșnește afară. Juillet intră. Pe jos, Champigny, care a vrut, probabil, să se ridice cînd a auzit clopoțelul: leșinată, cu fruntea plină de sînge. O întinde pe pat, singura mobilă existentă, o readuce în simțiri. Ea îl scutură de braț: „Sînteți Pierre Juillet. Ați venit. Ce puteți face pentru mine?“

Nu avea cum să-i cunoască numele — și nici vreun detaliu, oricare ar fi acesta, referitor la venirea lui, despre care în ajun nici măcar nu fusese vorba. Iar Pierre Juillet trece drept superstițios, nu glumă!

Cu toate acestea, o văzusem cu cîteva zile înainte de a fi fost prins de nemți și ea nu prevăzuse nimic...

— Se pare că aproape nici un *medium* nu este capabil să recunoască datele...

— Ca și profeții, după cît spune Biblia.

¹ Stenograma completă a Institutului din Monaco, a fost publicată de doctorul Osty, în *La Connaissance supranormale*, Alcan, Paris.

Ceea ce nu-i spun lui Georges Salles este că eu am întâlnit supranaturalul într-un fel mult mai sfîșietor.

În iarna lui 1944, în Alsacia, cîțiva dintre ofițerii armatei I, printre care mă numără și eu, urmează să ia, a doua zi, prînzul cu Churchill, care parcurge frontul. Pe la ora unu și jumătate noaptea, sînt deșteptat de plantonul care îmi aduce instrucțiuni referitoare la întîlnire. Această deșteptare curmă un vis despre care păstrez o amintire cu atît mai precisă cu cît visul e mai suprinzător. O femeie brună mă privește cu mare duioșie, înclinînd capul. E cumnata mea, deși nu-i seamănă decît pe jumătate, și are o pieptănătură — panglică pe cap, cărare la mijloc — pe care nu i-am văzut-o niciodată. Un glas solemn, și puțin ironic, care nu e nici glasul unui vis obișnuit, nici un glas din realitate, pronunță foarte distinct: «Și acum, iată-ți cea de a treia soție».

La ora șapte, deșteptarea și o nouă telegramă: «*Josette stare alarmantă, vino mare urgență*». O astfel de telegramă nu este trimisă unui ofițer de pe front decît în caz de agonie sau de moarte, fapt pentru care îi și aduce o permisie imediată.

Zăpadă peste întreaga Franță. Sosesc pe la mijlocul nopții pe bulevardul Alsace-Lorraine din Tulle. Soția mea a murit, tăiată în două de un tren. «Fardați-mă cum trebuie, căci va veni și vreau să mă găsească așa ca altădată...»

În mai am primit vestea morții fratelui meu, ucis în deportare, iar mai tîrziu m-am căsătorit cu cumnata mea.

Știu că un șoc violent poate suscita amintiri false. Totuși...

Îi spun lui Georges Salles:

— Să studiezi domeniul acesta ca pe un domeniu științific este în mod evident o copilărie. Cel mult, s-ar putea încerca să se introducă rigoarea relativă a cărei aplicare se încearcă și în psihanaliză...

— Apropierea de artă pe care ai făcut-o la un moment dat, răspunde el, mi s-a părut pertinentă. Atunci cînd ai spus că Victor Hugo nu scrie *Olympio* la comandă. Dar ți-ai rezumat prea mult ideea. Mă tem, de asemenea, că ideile nu-i sînt de loc familiare doamnei Khodari: ea preferă formele și, în primul rînd, pe ale sale. Pe de altă parte, ai totuși dreptate cînd spui că aceste fenomene, studiate — atît de rău! — într-o epocă științifică, se reclamă de la științe, se vor fenomene științifice. Pentru oamenii pe care îi pasionează, aceste lucruri, *științifice* se opune lui *iluzoriu*. Și nu vrea, de fapt, să însemne altceva decît *real*. Căci spirițiștii se vor științifici în sensul secolului al XIX-lea, cînd știința însăși a încetat de a mai fi astfel; fapt pe care îl găsesc amuzant. Dar este înțelept să spui, așa cum ai făcut-o adineori: între legile fizicii și dibăcia șiretlicului există arta. Să o studiezi pe doamna Khodari gîndindu-te la Victor Hugo este mai fertil decît să o studiezi gîndindu-te la Newton. Un profet nu e stăpîn indubitabil pe viitor, un *medium* nu e stăpîn indubitabil pe trecut; totuși, ei izbutesc uneori să pătrundă acolo unde eu nu pătrund niciodată. Rămîne faptul că, într-adevăr, dacă geniul lui Victor Hugo implică puterea de a crea *Booz endormi*, nu implică puterea de a-l crea în mod voluntar, și nici în mod indubitabil.

— Cred că unele civilizații vechi, așa cum este astăzi cea a Indiei, au stabilit cu supranaturalul relații foarte diferite de ale noastre. Fără îndoială că anumite cunoștințe s-au elaborat pentru că ele se *transmiteau*, așa cum se transmit cunoștințele noastre. Dar mă simt în fața unei confuzii enorme, și nu am intenția să-mi consacru viața risipirii ei.

— Gîndește-te la ceea ce a putut să reprezinte puterea magică a primelor imagini! De unde ura — poate spaima — Islamului în fața celor dintîi portrete... Dacă am întîlni pentru întîia oară ficțiunea, poți să-ți imaginezi ce putere ar conține

Shakespeare ! Nu crezi că toate lucrurile acestea ar fi mult mai tolerabile, dacă cei care le studiază ar vorbi despre supranaturalul lor așa cum vorbim noi despre muzică ? Există în contactul profund al unui *medium* cu supranaturalul ceva incert care mă face să mă gândesc la artă ; dar, desigur, arta nu este decât o abordare, un mijloc de a pune problema eludînd prejudecata ostilă sau favorabilă . . . Jean Paulhan, care a urmărit îndeaproape lucrările Institutului, are încredere în Osty, dar spune că toată confuzia între paranormal, impostură și eroare este extrem de tristă.

— Totuși, o premoniție controlată, așa cum a fost cea referitoare la Varșovia, este mai importantă decât zece erori.

— Poate că spiritul uman va fi silit, în cele din urmă, să se ocupe în mod serios, adică precis, de aleatoriu. De altminteri, a și început . . . Să ne întoarcem la artă. Timp de cel puțin trei secole, gîndirea a căutat o estetică. Ea continuă să caute legi, în numele istoriei științei sau a filozofiei. Legi, iată marea necesitate. Artă li se adaptează cu dezinvoltură și seninătate. Am impresia că civilizația noastră dibuie către un nou domeniu. Oamenii de știință, care văd lucrurile acestea conform opticii lor, îmi spuneau că evoluția matematicilor, cea a fizicii și cea a biologiei le par aproape coordonate ; și că sîntem la granița unui cîmp necunoscut, dar coerent ; așa cum am fost, altădată, la granița cîmpului electricității. Nu trebuie să vedem aici nimic altceva decât o metaforă ? Eu nu disting prea bine unitatea domeniului paranormal: pentru dumneata este el suficient ? « Epocă a alchimiei », fie ! Dar domeniul acesta concentrează, din păcate, toate credulițățile și toate superstițiile. În rezumat, Consiliul ne-ar lua drept niște zăpăciți.

Cu cîteva luni mai tîrziu, convinge un *meceno* să cumpere stofa pe cont propriu. Curioși de analiză (vrea să trimită piesa la laborator) îi scriem împreună lui Suleyman. Stofa, trecînd drept sassanidă, a fost vîndută unui oarecare Morris.

Dacă l-am urmărit pe Alexandru în vremea cînd voiam să fac din el eroul unei piese, astăzi el este cel care mă urmărește. Chiar dacă n-am să mai văd niciodată această stofă, pătată sau nu de sînge, chiar dacă doamna Khodari nu e decât o vizi-onară. Regăsim, pînă și în Evangheliile din Abisinia, boul, asinul, micul cîine al lui Isus la care mă gîndisem atît de mult cînd eram la Dakar ; dar și înălțarea lui Alexandru în Paradis. Acest episod urmează celui despre « Înțelepciunea Sibylei, fiica lui Hercule », și despre calitățile lui Bacchus, Nietzsche, Dionysos, Alexandru . . . Cuceritorul bîntuie imaginația omenirii așa după cum Christ e împlîntat în inima Europei. Imaginația noastră desenează imense moaruri magnetice în jurul acestor tineri morți supranaturali.

Nu numai a noastră.

Prietenul meu Raja Rao vine să mă vadă. Predă acum la universitatea din Austin, dar se întoarce pentru cîteva luni în India. Cu tristețe: *guru*-ul lui a murit. Zîmbește totuși, cu zîmbetul acela pe care l-am văzut la atîtea spirite profund religioase, oricare ar fi fost religia lor. Vorbim despre lucrarea pe care vrea să o consacre Gangelui, și despre ce am scris în ultimele zile :

— Ca și dumneavoastră, îmi spune, am fost surprins să nu găsesc nici o urmă de buddhism la istoricii antici ai lui Alexandru. Cu atît mai mult cu cît regii greci din Asia centrală s-au interesat de aceasta : cunoașteți întrebările lui Milinda. Știați că există o versiune creștină a legendei lui Buddha ?

— Nu.

— Cred că a fost întocmită în preajma sfîntului Ioan Damaschin. Prințul Siddhar-ta se numește Ioasaf. *Guru*-ul lui creștin l-a dezvăluit Nenorocirea, în ciuda poruncilor regelui. A rînduit în taină leșiri ; și înfrînturile cu cerșetorul, cu schilodul, cu mortul îi întăresc cuvintele lui Christ. Mai cu seamă cele cu schilodul și cu mortul

Prințul trăiește în singurătate, devine sfânt prin meditație și austeritate, iar pe mormântul lui au loc minuni . . .

— Cum este descrisă Plecarea cea Mare?

— Prințul evadează pur și simplu.

În ce măsură întregă legendă a lui Buddha este pentru mine indiană ! Palate aproape tibetane pe creste de munți înalți și, mai sus încă, formidabilele piscuri înzăpezite . . . În cîmpie, orașe roșii. Podoabe, tuberoze, vulturi. Magie: săgețile înflorite ale demonului, regele cobrelor care își desfășoară gluga pentru a face să vină umbra unui ascet, geniul care deschide poarta cetății, copacii prieteni, păsările profetice, cuvintele neșterse în amintirea mea: « Cînd zorii se revarsă și se aud bătăi de tobă . . . împodobiți străzile cu lanterne multicolore, puneți ulcioare cu apă limpede la răscruți ! . . . » Și alaiul mortuar care trece: « Prințe, este ceea ce se numește un mort . . . »

— Pentru dumneavoastră, spune Raja Rao, există un decor al predicilor lui Christ?

— Destul de vag. Palmierii, și un Orient al lui Abraham: deșert, templu, patriarhi, fete pe marginea fîntinilor; dar Patimile ignoră orice decor.

— Nu există Patimi ale lui Buddha.

Vorbim despre Alexandru. Raja nu-l cunoaște altfel decît mine. Aș vrea să citesc varianta coptă a legendei sale: regele bea din izvoarele celor patru fluvii ale Paradisului. Și versiunea etiopiană, în care Sfîntul-Spirit îi revelă secretul Trinității . . . Nu-mi amintesc de loc versiunea noastră medievală . . .

Am căutat-o. Miezul s-a irosit, ca și în istoria prințului Ioasaf. M-am gîndit totuși la noțele lui Georges Salles, în timp ce le luam pe cele ce urmează:

Anumiți făcători-de-istorii pretind că Alexandru era fiul unui necromant: mint, nemernicii. — Părul lui blond strălucea ca solzii, și era creț precum coama fiarelor sălbatice. Unul din ochi era negru ca ochiul unui dragon. — Partea de jos a trupului era bine arcuită. — Un maestru l-a învățat mersul stelelor, artă care îi ocrotește pe luntrași. — Cînd Bucefal a vrut să se năpustească asupra lui, Alexandru l-a privit cu ochi mîniosi, și calul a îngenunchiat . . . — Romanii i-au dăruit o coroană de aur sculptor, și darul acesta i-a plăcut. — Darius a jurat că-l va spînzura pe Alexandru, că-l va da hrană păsărilor.

Se mai găsec în romanul acesta gotic poezia jocului de cărți, ducele numit Gracto, ducele numit Perdrix, toți tovarășii lui Alexandru născuți în aceeași zi cu el, drumul celor cinci sute de viteji, cărora li se alătură o mie de viteji din Calabria, pînă la Cesarea — orașul cel mare, cîrmuit de satrapii care sînt și ei duci. Textul se oprește la enumerarea forțelor lui Darius. Auditorul a apucat să afle despre cucerirea Tyrului și despre alte războaie cutremurătoare care-ți zburlesc părul pe cap, po-jubal de sus în jos, de la dinți pînă la brîu, și-l despică în două jumătăți egale. A, cît de lăudată a fost această lovitură ! — Alexandru îl izbi zdravăn cu spada sa pe contele Pincun. Lovitura nu fu de fel curtenitoare, căci capul lui Pincun se rostogoli la picioarele regelui. » Survin, cu toate acestea, cîteva aventuri care te deduce în mod pertinent repudierea Olympiei. Împrăstie în toate părțile capete, de brațe și picioare, « și nimeni n-a putut spune ce s-a întîmplat cu mireasa ». Îmi plac, de asemeni, darurile insolente pe care Darius i le trimite lui Alexandru, « o minge asemănătoare cu acelea care slujesc pentru a-l amuza pe copii, un șîret, ceva aur » și pe care acesta i le trimite înapoi: « Mîngea m-a făcut să aflu că tot ceea ce se găsește sub acoperămintul cerului îmi aparține de drept . . . » Și « pentru a-l cinsti

pe acela care se vrea așezat deasupra tuturor celorlalți », spînzurătoarea fîgăduită de Darius, stăpînind noaptea medievală . . .

Ce raport există între un om și mitul pe care-l încarnează?

Georges Salles a primit tocmai o scrisoare de la domnul Morris, căruia Suleyman i-a semnalat (nu e prost de fel !) interesul pe care Luvrul îl manifestă cu privire la achiziția domniei sale. Domnul Morris a făcut analiza petei: e sînge.

— Pentru muzeele noastre, spune Georges Salles, nici să nu mai vorbim. Dar i-am răspuns totuși cu grijă domnului Morris. Mai tîrziu, cine știe ce se va mai afla? Dacă veșmintele lui Alexandru erau făcute dintr-o țesătură deosebită, și analiza ar regăsi-o în piesa noastră?

Scoate din buzunar o bucată de hîrtie și enumeră:

— Doamna Khodari a regăsit natura materialului; îndoitura; sîngele; cămilele; fluviul; pantalonii bufanți ai cavaleriei persane; mersul pieziș și repezit al lui Alexandru, capul lui înclinat; elefanții; armamentul; cetățile pe înălțimi; moartea lui Clitos; întoarcerea în deșert; nunta; moartea; în sfîrșit, ochii. Este enorm. Această sibylă este admirabilă, și nu o vom admira niciodată îndeajuns; fapt care Muzeelor, însă, le va fi perfect indiferent.

Zăpada continuă să cadă, nepăsătoare, asupra Lanternei, și fulgii șovăielnici se așează în conuri peste tufele de merișor tunse rotund. Cînd zboară aproape la orizontală, acordă grădinilor și casei irealitatea chiciurei. Aici a tradus Ducis *Hamlet*. La Lanterne este un castel minuscul, căci lanterna, în arhitectură, se aplică unor piese luminate din cele două laturi. Parcul său comunică printr-o poartă romantică cu cel de la Versailles. În serile de primăvară, cînd am noroc, mă întîlnesc cu ariciul. Descinde el oare din animalele domesticite de odinioară? Această casă a făcut parte din menajeria ducesei de Bourgogne, și mica ei arhitectură, atît de pură, e în consonanță cu fetișcana aceea atît de ne bună. Poarta e surmontată de două busturi de cerbi pe deasupra cărora sar pisicile mele. În grădinile de zarzavat vecine, unde lucrătorii de la castel fac ghizduri fîntînilor din cauciucuri de automobil și așteaptă seara ca într-un tablou de Douanier Rousseau, se ghicesc, sub călțunași și nalbe, vestigiile Bazinului cu Elefanți . . .

Prin Revoluție, animalele din cele două menajerii, a mea și a doamnei de Pompadour, « și-au pierdut lanțurile » odată cu poporul. Elefanți, cămile, struți și fluturi s-au risipit prin parc. Unele din ele au scăpat cu viață. După căderea lui Napoleon, castelul a adăpostit o droaie de emigranți săraci, care se plimbau prin parcul devenit aproape sălbatec. Sub conducerea unuia din predecesorii mei la Lanterne, director al Muzeului de atunci, funcționarii își roteau plasele de prins fluturi sau urmăreau cea din urmă cămilă, printre lorniete și bastoane lungi, ridicată în aer. Trestii se întindeau de la un capăt la altul al Marelui Canal, așa cum le-am văzut după război . . .

În seara aceea, doi ziariști vin să mă întrebe ce gîndesc despre istoria, celebră în țările anglo-saxone, a celor două englezoaice care, în parcul Traian, au stat, timp de cîteva ceasuri, în tovărășia unor personaje ce muriseră în secolul al XVIII-lea . . .

În românește de CRISTINA ISBĂȘESCU-HĂULICĂ

de forță artistică de
imprimare.



ANDRÉ MASSON: desen pentru romanul « Cuceritorii »

me, c'est l'étendue de son

LA FORCE ARTISTIQUE DE LA VIE
C'EST L'ÉTENDUE DE SON IMPRÉVISIBLE

È pe cale să se întâmple ceva fascinant: altădată se presupunea că omul s-a născut cu cel puțin cincizeci de mii de ani înaintea imaginilor. Cum nașterea omului s-a schimbat, și data imaginilor deasemenea, sîntem pe cale să ajungem la Ideea că imaginile și **Homo sapiens** s-au născut aproximativ odată... Destul de impresionant, nu-l așa, dacă trebuie să ne spunem: omul n-a inventat numai focul și mor-mîntul, el a inventat și arta... Ne aflăm atunci în fața unei realități atât de puternice, încît cuvîntul «artă» nu mai corespunde la nimic.



LECTURI ROMÂNEȘTI

RADU POPESCU

MALRAUX și eroul

Dacă André Malraux ar fi murit în 1938, portretul său pentru istorie ar fi rămas de profil. Dacă ar fi murit în 1945, ar fi fost de *trois quarts*. Pentru ca să se arate, în sfârșit, din față, Malraux a trebuit să mai trăiască treizeci de ani.

Aceasta nu pentru că personalitatea lui, chipul lui, s-ar fi format după hazardurile, suportate pasiv, ale existenței, prin adaosuri succesive, o felle nouă lipită lângă alta mai veche, apoi o alta, și așa mai departe, linile de contur rămânând la închelarea întregului, perfect identificabile, ca pe circumferința unui fruct. Nu, chipul lui Malraux s-a rotunjit, ca luna, în al cărei «crai nou» e cuprins și vizibil, deși în umbră, întregul disc al astrului. Trăsăturile fundamentale, pornirile naturii sale, active până va muri, sînt încă în umbră, dar sînt întrunite, și se lasă, se fac presimțite, prin explozive acte de viață, grele de semnificație și de conținut (de pildă, prin 1922—23: *crai nou*, de aceeași vîrstă aproape, cu anii veacului, e călător în extremul orient — cu o aspirație obscură de abandonare a Europei, aventurier și arheolog, contrabandist, arestat și condamnat la închisoare, gazetar și agitator anticolonialist, angajat prompt, energic și pasionat în lupta pentru eliberarea popoarelor asiatice.) Urmează numai să lase treptat la lumină, aprofundîndu-se, diversificîndu-se, îmbogățîndu-se, după stimulentele pe care le vor primi de la viață, dar nu de la o viață așteptată să-l caute, ea, să-l găsească și să-l constrîngă, ci prin propria lui căutare — febrilă, neobosită, temerară — a vieții, în zonele ei cele mai fierbinți, mereu în zonele ei de conflict acut.

Malraux este omul conflictului. «Viața», ca fenomen de pură contemplație, de observație, de meditație, nu-l atrage cîtuși de puțin, se poate afirma chiar că nu-l interesează. Ca atare, nu-l atrage, nu-l interesează nici «omul de toate zilele», cel care face obiectul literaturii, și al capodoperelor literare, de vreun veac și jumătate. Nu e nevoie să mai repetăm ceea ce s-a observat de atîtea ori, că eroii cărților sale nu prea au carne, că din cărțile sale lipsește analiza psihologică, sau este foarte redusă, că resortul secret al individualității, al intimității individuale și private, nu-l reține cîtuși de puțin, îl lasă cu totul rece. Iubirea, ambiția, ariismul, vanitatea, relațiile de familie, credința religioasă, vicile, nimic din ceea ce

animă pe om în sfera lui proprie, închisă, nu-l poate reține măcar un moment, necum fixa, fascina. E scriitorul cel mai străin de sentimentalism, și chiar de sentimente. Femeia, dragostea, senzualitatea, abea dacă sînt pomenite prin cărțile lui: factori secundari, marginali, minori, fără nici o putere de decizie asupra oamenilor. Malraux ar fi putut spune cu aceeași convingere ca și Napoleon: « L'amour c'est affaire des oisifs ». Astfel fiind, el se situează la distanță de ani-lumină, nu numai de un Flaubert, de un Zola, de un Maupassant, nu numai de un Proust sau de un Gide, dar chiar de mai toți contemporanii săi, de epocă sau de generație, de la Bernanos pînă la J. P. Sartre sau Camus — avînd, paradoxal, unele tangențe tocmai cu Céline, deși, pe alte laturi, cei doi se îndepărtează unul de celălalt, la și mai astronomice distanțe. De pe alte meridiane, se întîlnește, parțial, rapid, cu Lawrence din Arabia (tot colonel) și cu Hemingway. De acest dezinteres, chiar dispreț, adînc și consecvent, față de tot ceea ce e individual, privat, intim, mărturisește, din prima pînă în ultima clipă, dezinteresul, poate chiar disprețul, față de tot ceea ce e individual, privat, intim, în sine însuși, în omul din el. Toată viața a evitat confesiunea, a refuzat să vorbească despre sine, să se descopere, să se povestească: « Ce e omul? », întrebă el (sub diferite forme, n-a întrebat, și nu s-a întrebat, altceva cît a trăit) și răspunde fără ezitare: « O jalnică grămăjoară de secrete ». Cînd scrie mororii, acestea sînt « anti ».

Dar ce anume îl interesează pe Malraux? Ce caută, ce urmărește el cu o pasiune nestînsă, cu o sete aprigă, care-l poartă dintr-un colț într-altul al lumii, care-l conduce de cîteva ori la închisoare, care-i pune viața în primejdie — de mai multe ori rănit pe front, condamnat la moarte, evadat din temnița hitleristă, etc. etc? Pe Malraux îl interesează Omul: cu majuscule. Omul: rostit, scris, gîndit numai cu majuscule. Caracterizat numai prin ceea ce depășește toate acele trăsături de care am pomenit mai sus, numai prin ceea ce le poate domina, prin ceea ce, chiar, le poate șterge.

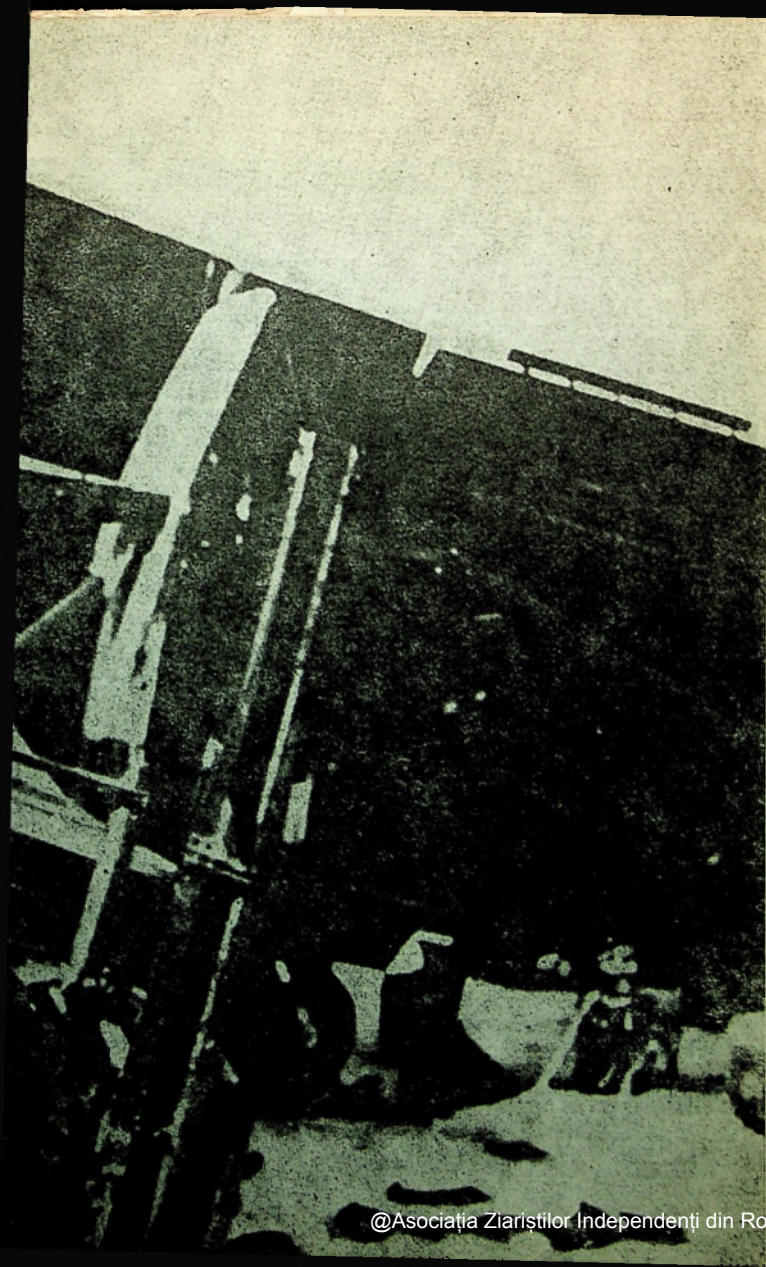
Acest om, ale cărui forțe se aleg, se distilează, se purifică din totalitatea zăcămintului moral interior — magmă comună, liniștită, amorfă — își arată chipul excepțional, numai în împrejurări excepționale. El este o țișnire în afară, prilejuită de o situație neobișnuită, de o situație gravă, în care, pentru a i se face față, nu există soluții facile, căldicele, generale, din care, pentru a se ieși, nu există cale bătută, confortabilă, sigură. Sînt situații explozive pe întinderea adormită a lumii, în ritmul potolit și uniform al vieții, și tensiunea lor extremă rezultă din necunoscut, risc, primejdii de tot felul, rezultă din prezența permanentă, din apropierea imediată a morții, căreia omul îi simte, direct în obraz, respirația nemiloasă, nimicitoare. În asemenea situații, moartea nu mai este întîmplătoare, nu mai este fatalitate oarbă, « soartă » cu perspectivă nedefinită, nebănuită. În asemenea situații, moartea este perspectiva imediată, este însăși umbra omului, din ce în ce mai mare, mai neagră, mai lipită de el, este un atrocă tovarăș, invizibil și nelipsit. Unor asemenea situații, trebuie să li se facă față cu alte mijloace, cu alte forțe, decît cele ale « omului obișnuit » ale « omului de toate zilele ». Acesta trebuie depășit, lăsat departe în urmă, uitat pe cît se poate, pentru a face posibilă înălțarea în locul lui, pe mormîntul, pe « jalnică grămăjoară » a unul om țesut din alte fibre: nevoie de schimbare și noutate, dinamism nepotolit, anti-conformism, îndrăzneală, bărbăție, generozitate, energie, indiferență față de primejdii, gustul riscului, setea de acțiune, voința de înfăptuire, harul dăruirii, plăcerea luptei, curajul de a înfrunta, de a sfida, și de a accepta, moartea.

Acestea sînt trăsăturile Eroulului. Da, pe Erou îl caută Malraux în om, pe toate treptele pe care se poate construi acesta: aventurierul, conspiratorul, cavalerul, ostașul, luptătorul. Și pe Erou îl caută Malraux în sine însuși, cu chin, cu îndolală.

cu speranță, și cu o patetică tenacitate. Căci dacă eroiul se arată numai în situațiile excepționale — aventura, conspirația, războiul, revoluția —, nu aceste situații îl crează. Ele îl scot la iveală, îl pun în lumină, deopotrivă, pe laș, pe fugar, pe trădător. Evenimentele dramatice, singeroase, explozive, sînt teren la fel de favorabil pentru grandoarea, ca și pentru micimea omului. Eroismul nu este nici o creație întîmplătoare a naturii, o binecuvîntare a providenței, asigurată de la leagăn pînă la mormînt. Nu, eroiul se crează pe el însuși, el este o neîncetată auto-plăsmuire a conștiinței de sine sădită în fiecare om. El își caută și își cultivă forțele de depășire, de creștere, de înălțare peste măsura obișnuită, peste tiparul comun, peste limita naturii, le adapă, le biciuiește. Eroismul e un atletism moral. Performanțele lui pot fi variabile, treptele pe care le atinge sînt diferite. Traectoria epico-umană a operei lui Malraux o arată limpede: eroii-aventurieri din *La Voie Royale* și unii din *Les conquérants*, nu au înălțimea eroilor luptători pentru marile cauze ale umanității, din *La condition humaine* sau *L'Espoir*. Autorul însuși o lasă să se vadă, străvezul, în el: Malraux — căutătorul de artă veche din jungla asiatică, Malraux — aviatorul arheolog, pornit să descopere, în nisipurile africane, palatele reginei din Saba, nu sînt de aceeași statură cu Malraux — pilotul de vînătoare din războiul civil spaniol, nici cu Malraux — colonelul Berger, de pe fronturile anti-hitleriste ale Franței. Progresele succesive pe care omul le izbîndește în automodelarea eroică, cer, împun prin ele însele, pentru a se putea verifica și a-și da un țel pe aceeași măsură, căutarea unor cauze din ce în ce mai umane, mai nobile, pînă la cauza supremă: cauza istorică, a maselor și a popoarelor.

Această redimensionare și restructurare, de fapt această re-naștere, care este o neîncetată strădanie interioară a conștiinței solitare și tăcute, impune cu o forță irepresibilă manifestarea exterioară, țîșnirea în afară. Nu există erou fără eroism, și nu există eroism secret, intim, nebănuit. Eroul se afirmă numai în act, eroismul nu se poate manifesta decît în acțiune. Acțiunea este motorul operei lui Malraux, fiind motorul, chiar, al vieții lui. În ciuda reflecției morale, a meditației filozofice, nelipsite și larg dezvoltate în cărțile lui, prin gura eroilor lui, și chiar direct prin gura lui, acțiunea constituie forța interioară cu care nici o altă nu poate intra în concurență, forța unică a tuturor paginilor pe care le-a scris. Pentru Malraux, acțiunea este necesitate, soluție și scop al existenței. Prin ea, nu numai eroiul se relevă și capătă chip. Prin ea omul dobîndește o putere chiar asupra morții: « A muri e pasivitate. A te sinucide este act », gîndește Kyo, așteptîndu-și execuția. Prin ea, întreaga umanitate se justifică, dînd vieții sensul unei lupte, al unei cuceriri fără hotar. Nici un scriitor occidental al veacului, ca și al veacului precedent, nu a acordat acțiunii un asemenea înțeles, un asemenea rol, un asemenea rang, ca acela pe care i le acordă Malraux. Unii nu i-au acordat nici măcar un loc neînsemnat, nici un loc. Dar el i l-a acordat pe cel dintîi, pentru că un astfel de loc ocupa acțiunea în însăși zidirea sa sufletească, intelectuală și morală (care, am spus, este creația lui). Printre nenumăratele definiții ale omului, pe care le-a propus, pe care și le-a propus, cele mai numeroase, cele pentru care gîndirea lui pare să fi optat definitiv, sînt definițiile întemeiate pe conceptul acțiunii: « Omul e ceea ce face »; « Omul este suma actelor sale »; « esențialul este să te legi de o mare acțiune, și să n-o mai abandonezi ». Cu asemenea credință, e foarte greu, e comic, să-l imaginezi pe Malraux scriind despre locuri « unde nu se întîmplă nimic », despre oameni imobili și indescifrabili, fapte mărunte și timide petrecute în orașele provinciale, despre drame cenușii consumate între patru pereți, în intimitate de orice sol. Condeiul lui nu se însufleștește, întocmai ca o armă, decît în ample bătălii, în tumultuoase mișcări de mase, pe cele mai vaste cîmpuri de luptă: comploturi, revoluții, războaie.





Cadru din filmul « Speranța » — Țăranii lângă carcasa avionului doborât



Cadru din filmul «Speranța»

La paginile 96—97: De Gaulle și Malraux

Această necesitate morală, acest cult al acțiunii, a marcat atât de puternic personalitatea sa, încât multora, și nu rareori, le-a sugerat ideea unui pragmatism iremediabil, — ceea ce nu este decât unul dintre nenumăratele paradoxuri legate de acest, în substanță, neostoit romantic și idealist. Și l-a împins la unele hotărâri care multora le-au apărut ca o contrazicere a credințelor sale, care multora le-a provocat o grea decepție. Cea mai importantă dintre acestea este desigur așa zisa sa carieră « politică », lunga perioadă în care a făcut parte din guvernele Generalului De Gaulle. Aventurierul uns demnitar; ostașul trecut în « civile » și îmbrăcat direct în frac; agitatorul, complotistul, întâmpinat, la coborîrea din avion, cu covor roșu și cu Marseilleza; contrabandistul, întemnițatul, evadatul, părtaș la recepții sub lambriurile aurite de la Elysée și Matignon — iată ceva care părea cu totul neversosimil, absurd, ceva care mirosea a farsă și aducea a Vidocq. Dar numai la o considerare superficială, a faptului ca și a omului. În realitate, Malraux era întru totul consecvent cu sine, întru totul același. Crezînd, pe drept sau pe nedrept, că lumea nu mai oferea, în acel moment, după doborîrea hitlerismului și instaurarea păcii, prilejul marilor, tumultuoaselor acțiuni eroice, cu miza de fiecă clipă a singelui și a morții, Malraux s-a lăsat împins în altă direcție, de necesitatea, de setea lui de acțiune. De Gaulle și guvernele sale îi ofereau drumul unei acțiuni în cultură și artă. A pornit-o pe acest drum, și nu are nici un sens să se încerce, astăzi, o apreciere a rezultatelor, care evident, n-au putut fi decât ceea ce au fost, și nu sînt încă obiectiv evaluabile. În schimb, sînt deosebit de elocvente, anume semne ale psihologiei lui, anumite reacții față de lumea « politică », care, vrînd-nevrînd, constituia mediul acțiunii sale. O fotografie l-a surprins în arătarea lumii întregi, adormit în fotoliu, în timpul — sacrilegiu ! — al unei conferințe de presă a însuși Generalului. O alta îl înfățișează în Camera Deputaților, pe banca ministerială — acest Olimp al oamenilor politici, rîvnit cu atîta ardoare de generații după generații de politicieni —, alături de alți colegi de guvern: cu bărbia sprînjinită în palmă, el privește spre « Excelențele » vecine, cu o expresie perfect lizibilă de extremă curiozitate, mirare și repulsie, care nu poate fi alta decât aceea cu care privea cu vreo patruzeci de ani înainte, ciudatele insecte ale junglei asiatice. Dar, în același timp: îi moare soția, el își continuă munca, fără o pauză; îi mor, dintr-odată, ambii fi, el rămîne neclintit în misiunea lui, fără a vaet. Exact ca pe front, cînd, alături de el, cădeau cei mai scumpi tovarăși. Însă, pe de altă parte: De Gaulle abandonează puterea, abrupt, se retrage în singurătate, inaccesibil. Malraux părăsește guvernul, politica, acțiunea, în aceeași clipă, fără întoarcere (consacrîndu-se de aci înainte, unui alt soi de acțiune, aceea a cercetării și sintezei sale filozofico-estetice despre artă). De ce? Cel ce n-au înțeles, au putut, acum cîteva luni, afla răspunsul — un răspuns dat în trecere, într-o rapidă paranteză de convorbire. Întrebat dacă n-ar fi interesat, ispitit, să mai contribuie, sub o formă publică sau alta, la realizarea unor mari acțiuni culturale, a căror idee fusese a lui, a înălțurat această ipoteză, cu un suris, și cu cuvintele: « N-am nimic împotriva lui Giscard d'Estaing. Dar... c'est un monsieur que j'ai rencontré en Conseil des Ministres. Cu Generalul, era altceva, exista o legătură... Altceva, desigur: urma tranșelor, a războiului, ca o cicatrice comună. O legătură, desigur: legătură eroică a frăților de arme, a riscului, a morții înfruntate împreună, cea mai strînsă și mai definitivă, după concepția sa, legătură dintre oameni. Iată o afirmație făcută de el, cu zece ani înainte, a războiului, cu cincisprezece ani înainte de a-l cunoaște pe De Gaulle: « ...rămîn sentimentele fundamentale care fac adevărată măreștea a omului, în primul rînd, camaraderia de arme și prietenia virilă ». De altfel, el considera gaullismul ca « o școală de energie ».





Un astfel de detaliu biografic, nu e altceva decât o prelungire a acelei imagini a omului de care sînt pline cărțile lui, și care se înfiripa din el, din experiența și din conștiința lui (Iată afirmația unui erou din *L'Espoir*: «sensul vieții este de a transforma cît mai multă experiență în cît mai multă conștiință»). Această imagine e a unui om care nu iubește (în sensul erotic al cuvîntului), nu are ambiții și poște egoiste, nu cunoaște interesul material, nu practică relații de familie și amicitie privată, nu trăiește viața decât ca acțiune, nu gîndește viitorul decât în perspectivă transpersonală, ca ideal al lumii.

Bine, iată tot ce nu are, nu simte, nu face acest om, care, caracterizat numai prin refuzuri, numai prin negații, începe să ia chipul unui sfînt al tuturor renunțărilor, uscat, inuman și chiar anti-uman. Acesta e, oare, omul lui Malraux? Nici pe departe. Omul lui Malraux e tocmai la antipod, el gîlgiie de pasiuni, de sentimente, de emoții, de nervi, de vise. Numai că toate acestea izvorăsc din: spirit de sacrificiu, sete de ideal, pasiunea dreptății, încredere în oameni, fraternitate umană, demnitate, generozitate, camaraderie, altruism, etc. etc. Și toate se exprimă patetic, neprecupețit, direct, și, ca să zic așa, public, la vedere, ca o demonstrație, dacă vrem, ca un exemplu, ca un model (desigur, nu cu această intenție, ci ca o pură și inevitabilă expresie a altei alcătuirii sufletești). Și toate sînt trăite pasional, cu maximum de vibrație și în permanentă vibrație, întocmai ca — la cea mai extremă intensitate a lor — amorul, lăcomia, viciul, beția. Numai că toate sînt purificate de «prea uman», de orice subiectivism, egoism și meschinărie, sînt orientate spre țeluri generoase, sublime, în înălțimea căroră, insul, ca unitate individuală, se pierde cu desăvîrșire, se topește fără urmă.

Dacă ne gîndim bine, însă, toate caracteristicile acestui om nu se pot numi calități, trăsături de suflet, de caracter. Ele sînt altceva, poartă un alt nume, un nume care precede, deopotrivă, și psihologia și pe «omul de toate zilele». Ele sînt virtuți. Și iată-ne întorși la un cuvînt și la o imagine a omului care ne vin de tare departe, de prin antichitate și de prin clasicism, și care au rămas ultate pe acolo. Și iată-ne întorși din nou la Erou, omul împodobit cu virtuți. La omul pe care îl caută, pe care îl visează, pe care îl exaltă Malraux.

Acum ne putem întoarce și la situarea lui în literatură, la izolarea lui, ca scriitor, de care am vorbit, față de contemporani, față de o întreagă epocă. Ascendența lui Malraux trebuie căutată mult înapoi, rudenile lui, într-un arbore genealogic cu rădăcinile foarte adînci și cu crengi rare. În literatura franceză, — spre Cornelle, spre Bossuet (cu care, în afară de perfecțiunea retorică, are în comun tendința spre sacralizare; și, pe față, un volum de *Oraisons funèbres*), și mai înapoi, spre «chansons» și «gestes». Cărțile lui nu sînt, desigur, «romane», după definiția epocii noastre, dar nu sînt nici «reportaje superioare», cum a propus un critic francez, sînt, fără îndoială, «geste» eroice, de cea mai pură speță. Cu pasiunea lui pentru istorie și artă, cu interesul lui pentru politică, Malraux are ascendenți de ramură străină: unii italieni al Renașterii, — poate Dante, Machiavel, Guicciardini. Dar spîta pe care o urmează în linie dreaptă, este tocmai cea mai depărtată, este cea antică, a epocii cînd scriitorii erau istorici, filozofi și generali: Xenofon, Pericle, Plutarh. Da, așa cum îl plămulește pe om — și mai ales cum pune, în puterea lui, autoplăzmuirea — conform unui model moral, Malraux este un antic, un clasic. Și mai departe, așa cum e obsedat de Ideea destinului, de nenumărate forțe orbe și irresponsible care îl pîndesc pe om (cu privire la opera lui Faulkner, o asemenea forță, activă, misterioasă, se numește «iremediabilul»), de amenințarea morții, de obligația de a o înfrunta. Atîtea și atîtea în el, îl arată ca un scriitor de origini foarte vechi, dintr-o spiță aproape stinsă. Și așa cum îl iubește, îl admiră, îl slăvește pe Erou, Malraux este, într-adevăr, un Plutarh.

Întîia noapte a morții lui

Pentru Malraux, moartea n-a fost o obsesie paralizantă, un spectru demoralizant, care să-i deturneze în contemplare angajările lui, cu trup și suflet, în câteva din « marile aventuri » ale secolului nostru. Le-a fost cronicar, dar mai înainte a fost ostașul acestor mari încreștări, și de aceea moartea n-a însemnat pentru el o noțiune livrescă desprinsă dintr-un sistem filozofic pe care și-l apropiase sau pe care îl fondase; asupra ei nu meditase în liniștea camerei de lucru. A simțit-o aproape, teribil de aproape pentru el și pentru alții, a văzut-o pe cîmpul de luptă sau în drum spre plutonul de execuție, a simțit-o căutîndu-l în carlinga avionului, sub carcasa tancului. De-atîtea ori, dintr-o clipă în alta, gloanțele, șrapnelele, obuzele o puteau face ireversibilă.

La bătrînețe, a cunoscut-o de-aproape, pe patul unui spital, și nu o dată a crezut că are să-i treacă pragul, că drumul cel fără întoarcere a început. De-aceea cartea care relatează această « aventură » de la sfîrșitul vieții sale poartă numele personajului biblic reînviat. Viața lui a fost o continuă negare a morții, pe care n-a sfidat-o cu o bravadă juvenilă, ci o tenace încredere în invulnerabilitatea sa. Deci o afirmare a vieții, a unei vieți marcată de prea multele morminte ale celor dragi, răpiți uneori cu o brutalitate neverosimilă de stupide accidente sau de întîmplări tragice. Tatăl i s-a sinucis, cel doi frați l-au murit în anii războiului — unul în lagăr, celălalt executat —, cea care urma să fie a doua lui soție a fost sfîrtecă de roțile trenului, iar băleșii lor — unul de douăzeci și unu, celălalt de nouăsprezece ani — și-au aflat moartea într-un tragic accident de automobil. Și, în sfîrșit, cînd, tîrziu, viața l-a apropiat de Louise de Vilmorin, moartea poetei și romancierei, survenită în urma unei gripe, îi desparte cu brutalitate.

În castelul ei din apropierea Parisului, a rămas să scrie — cu înfrigurarea celui ce nu comunicase totul despre o viață atît de extraordinară — *anti-memorile* sale. Aici și-a petrecut prima noapte a morții, cea primă noapte a morții despre care vorbea în discursul său de pe Acropole, pe care a evocat-o gîndindu-se la cel ce au căzut ca ostași, din antichitate și pînă în timpurile noastre. Timpuri în care el veghease pe cîmpul de luptă prima noapte a atîtor oameni intrați în neființă.

A vegheat de asemeni prima noapte a morții unora dintre cei ce l-au fost dragi (unul dintre băleșii lui a decedat după sosirea lui Malraux la spitalul unde acesta își trăia ultimele clipe), prima noapte a multora dintre cei care au căzut alături de el și pentru aceeași cauză ca el, a vegheat-o ștînd că noaptea următoare va fi — poate — prima noapte a morții lor. Și a mai vegheat, prin discursurile ce l-au făcut pe unii să-l compare cu un Bossuet al timpurilor moderne, prima noapte a morții cîtorva dintre cei precum Braque, Le Corbusier care, prin opera lor, au creat noi dimensiuni ale « muzeului imaginar » al secolului nostru.

Primă noapte a morții sale nu s-a desfășurat sub cerul liber al cîmpului de luptă și nici n-a avut solemnitatea marilor ceremonii organizate de el pe cînd era ministru. Omul care a părut mai ales generațiilor tinere demnitarul faptelor spectaculoase,

șocante, insolite, a ales calea proprie filinței sale și anume, coborîrea în anonim, fără fast, fără nimic din pompa și din omagiul solemn și oficial. A fost dus pe drumul întoarcerii fără viață de un furgon mortuar, escortat de motocicliști, precum un ostaș care avea să-și doarmă somnul de veci acolo unde luptase pînă în ultimele clipe. Printr-o coincidență, același drum — de la castelul familiei de Vilmorin spre spital — fusese descris de Malraux cînd, cu cîțiva ani în urmă, plecase grav bolnav spre marea încercare descrisă în *Lazare*.

Prima noapte a morții a fost, deci, aceea a unei desăvîrșite simplități, a unei austerități ce sfida orice putea aduce ca omagiu gloria unei jumătăți de veac de cînd numele lui începuse să graviteze pe orbita universalității. Dacă ar fi să-l parafrazăm, am spune că se retrăsese prea mult în el pentru ca să-și pregătească o primă noapte a morții, fastuoasă, oficială. Fusese prea mult înconjurat de morți pierduți în anonimatul luptei, rămași în neființă — fără ca cineva să mai poată întoarce capul spre ei, fără să-i audă dacă au rostit sau nu un ultim cuvînt sau o ultimă dorință.

El — care așa cum spunea Jean d'Ormesson — a introdus mitraliera în literatură, a văzut de prea multe ori moartea violentă, moartea neașteptată, moartea accidentală, pentru a se gîndi la ceea ce va urma. La Malraux, viața reprezintă suprema afirmație, viața este o permanentă negare a morții. La Malraux, aventura lui n-a stat sub teroarea morții, ci sub semnul unui permanent triumf al vieții. Nu în sensul euforic și epicureic al cuvîntului, ci sub cel al unei lucide înțelegeri a acestui raport dialectic. Nu i-a negat nici unul din termeni, nu l-a exaltat unilateral. A meditat asupra lor cu acuitate. Și mai ales, a acționat în așa fel încît unii au putut să spună că viața i-a fost capitolul cel mai bine scris al întregii sale opere.

Dar odată această viață sfîrșită? Întrebarea este legitimă, deoarece, în cazul lui, om și operă, viață și carte, acțiune și scris, faptă și gînd au fost una și aceeași, au rezultat din același impuls, au servit aceleași țeluri. Biografia se confundă cu opera, iar opera sa este în sensul cel mai înalt al cuvîntului cea mai elocventă carte de memorii a secolului nostru, deoarece ea cuprinde cele trei mari «aventuri» ce i-au fost caracteristice: a luptei pentru libertatea omului (*Timpul disprețului, Speranța, Nucii din Altenburg*), a luptei pentru eliberarea popoarelor (*Calea regală și Condiția umană*), a artei ca încununare și justificare a unor eforturi milenare, și care în secolul nostru și prin secolul nostru a căpătat adevărata sa dimensiune universală (*Muzeul imaginat*). Odată această viață sfîrșită, la 27 noiembrie 1976, în anul în care el împlinise trei sferturi de veac, începea și pentru el prima noapte a morții. Și-a dorit-o în tăcere. Lumea l-a adus omaglu: șefi de stat, conducători de partide sau oameni politici, scriitorii, artiștii, pentru că, în fond, viața și opera lui Malraux l-a implicat pe toți. El a făcut ca arta să devină politică, pînă la confundarea cu marile cauze ale secolului și a dat politicii, atunci cînd a exercitat-o, o dimensiune artistică.

Deci noaptea morții sale a fost aceea a omaglului respectuos și îndurerat. Chiar în cuvintele celor cărora Malraux nu le-a fost decît o vreme tovarăș de drum se citea respectul pentru cel ce a marcat, deopotrivă cu viața și cu opera sa, cîteva din marile momente ale secolului nostru. Au venit după cîteva zile și reacțiile unor confrăți din tînăra generație (Regis Debray, de pildă, pentru eliberarea căruia, din temnițele Americii Latine, Malraux luptase), generație pentru care *Condiția umană, Timpul disprețului, Speranța* și chiar *Nucii din Altenburg* erau istorie, în timp ce prezent însemna ipostaza de ministru al generalului de Gaulle trimis oficial al acestuia în India («lată-vă așadar ministru», cu aceste cuvinte avea să-l îndeplinească Nehru), autor nu al unor cărți ci al unor fapte de șoc (reîntoarcerea la vremea în care «catedralele erau albe», plafonul Operei Marii a Parisului, ceremoniile funerare despre care am vorbit); combatant nu în prima linie a luptei

pe frontul anti-franchist și anti-fascist, ci a demonstrației din mai 1968 pe Champs-Élysées, când alături de el nu mai stăteau luptători anonimi care voiau să schimbe o stare de lucruri, ci oameni politici, apărători ai celei de-a V-a Republici franceze, la conducerea căreia se aflau.

Pentru că, « angajarea », « aventura » lui Malraux n-au fost gesturi gratuite, ci acte de adeziune la o « condiție umană » pe care, de când cunoscuse colonialismul, învățase s-o prețuiască, luptând pentru ea, împotriva disprețului uman. Mărturisește la un moment dat că angajarea lui s-a produs din ură împotriva colonialismului. Deci o angajare lucidă, conștientă. Pentru că Malraux a pornit de la jocul în labirintul unor universuri fragile și imaginare, spre a pătrunde în cele mai concrete și mai atroce încheștări ale secolului. El a negat, e adevărat, dar totodată a afirmat speranța.

Un scriitor marchează o generație sau două. După aceea el rămîne o efigie. Gestul său nu poate fi repetat nici chiar de el la infinit. Sfîrșitul celui de-al doilea război mondial însemna pentru Malraux nu o etapă, ci triumful unei idei: fascismul, în forma cea mai virulentă, fusese doborît (mai rămînea desigur franchismul), sistemul colonial începea să se prăbușească, mai ales în Asia unde el îl cunoscuse întîia oară.

Dacă pînă la cel de-al doilea război mondial, Malraux fusese omul și scriitorul angajării internaționale, iar opera sa o operă care privea destinul omenirii și nu al țării sale, « condiția umană » în general, cea de-a doua conflagrație constituie placa turnantă spre ceea ce avea să reprezinte a doua mare etapă a vieții scriitorului: angajarea în destinul Franței. De aici încep *Nucii din Altenburg*, continuîndu-se și împlinîndu-se cu imaginea *Pinilor care cad*: descrierea ultimei sale vizite la generalul de Gaulle după ce acesta se retrăsese de la președinția Franței.

Implicarea aceasta l-a făcut să fie militant politic, demnitar care și-a asumat răspunderile celei de-a V-a Republici, solidar cu drumul ei. Și-a contrazis principiile tinereții, acceptînd să fie prezent pe banca ministerială? Mărturisește undeva că a participat ca trimis al guvernului francez la sărbătorirea zilei proclamării independenței mai multor state aparținînd unor foste imperii coloniale. Nu luptătorul ci demnitarul a fost deci prezent, dar decolonizarea, la moartea lui, era o realitate. Răspunsul nu poate fi atît de simplu, dar cred că Malraux a avut în timpul celui de-al doilea război mondial, pe care mereu îl leagă de primul prin amintiri de familie, revelația apărării unei țări, a sacrificiului pentru o idee și pentru o realitate istoricește determinată.

În Rezistență s-a angajat mai tîrziu, deci după o deliberare și o confruntare cu sine, cînd a găsit acele resorturi interioare pentru apărarea Franței cu a cărei imagine avea să fie apoi solidar timp de trei decenii. A fost o continuitate și o metamorfoză firească pentru un om și un artist care n-a avut despre istorie o idee abstractă ci una concretă. De aceea, în sintezele drumului său în viață, în cărțile care l-au încununat opera, aceste două componente ale personalității sale se contopesc într-un tot organic.

El nu vedea altfel un fenomen decît ramificat în timp și spațiu, explicat printr-un proces de metamorfoză și interdependență. De aceea, cînd privim destinul vieții lui Malraux, acum în prima noapte a morții lui, vom spune că omul și-a construit o operă în care a închis o viață, și o viață care este la rîndul ei prilej de meditație ca oricare din operele sale. Prima noapte a morții n-a stat sub semnul solemnității, ci sub cel al unei austerități pe care chiar viața lui o impunea. Cel ce nu fusese membru al Academiei țării sale și căruia premiul Nobel nu-l răsplătise imaginea pe care ne-a dat-o despre « condiția umană » a secolului nostru, nu putea trece în nemurire decît în deplină consecvență cu sine.

Carul blindat

Fotografii de femei trec din mână în mână, în prizonierat, contemplate de echipajul tancului de sub comanda lui Malraux, — acel Berger ridicat mai târziu la rang de colonel. Poze de femei care, « în lumina confidențelor, par un fel de taine, rochiile lor sugerând deodată și mult mai bine viața bărbaților lor, decât ar fi făcut-o ei înșiși arătându-și imaginile din civilie. »

De pildă, Pradé, tânărul încăpăținat, cu ochi pieziși, conducătorul tancului... Cel pe care Malraux, în lipsa sistemului electric de semnalizare, defect, îl dirija, în tanc, prin vacarmul motorului, cu două sfori legate de brațe, ca-ntr-o joacă a copilăriei...

« Nevasta lui Pradé — notează Malraux — este o gospodină de lemn dur, al cărei păr stă lipit pe cap în şuvițe netede, bine întinse... »

Bonneau, cel de al doilea membru al echipajului, « avea patru poze de femei, una mai curvishină decât alta. »

Micuțul Léonard, radistul tancului, « cu nasul cât sfecla », după ce se lasă mult rugat, scoate și el timid și roșind o fotografie format mare, pe care se putea vedea o femeie nemalpominită, îmbrăcată într-o rochie scînteietoare, numai penaje... Dedesubt, dedicația absolut fantastică: « Pisoiul meu scump, Louis » (adică el, Léonard) — și, mai spune Malraux, — sub dedicație, Iscălitura unei glorii a muzic-holului francez...

Această scenă, și comică, și familiară, și absurdă, și deci, cu atît mai umană, se petrece în lagărul de prizonieri de la Chartres, în catedrala plină de paie și de snopii de grâu ca în evul mediu, cînd pelerinii sosîți de departe înnoptau în ea, în preajma sărbătorilor. Spicele snopilor peste care cade lumina din ferestrele gotice tremură de trepidația tancurilor germane, încercuind ce-a mai rămas din armata franceză a moșneagului Gamelin... Și, în acest moment culminant al dezastrului, Malraux cu al lui, prizonieri în lăcașul celui mai curat stil al culturii medievale europene, plasează istorioara cea mai fericită din viața sfiosului Léonard, radistul carului blindat din septembrie '39:

« Léonard era pompier la teatrul Casino din Paris. Zi de zi, ca pompier de culise, el se ultă vrăjit la vedeta ce se retrăgea îmbujorată de aplauze. Léonard pretinde că nu l-a vorbit niciodată acestei stele. Fața lui poate să te înduioșeze, în cluda nasului... o expresie în ochi care habar n-are ce poate fi orgoliul... Dansatoarea, să fi fost oare mișcată de această admirație nemărginită a lui Léonard, să fi avut ea un capriciu? Într-o seară de mare succes, « chiar că atunci cînd urcam scările, lumea din sală încă mai aplauda », ea îl duse în cabina ei și se culcă cu el. « Dar să vedeți dată se ultă la uniforma mea pusă frumos pe scaun, și zice, gata să sară din pat: « A, nu, că n-oi fi de la poliție, sper!... — Nu, zic eu, păi ultă-te bine la uniformă, e uniforma pompierilor!... — Că dacă eryl de la poliție, știi!... « Vă dați seama, ea mă vedea seară de seară și nu știa ce-l ala un pompier! »... — Și la zi, ce s-a mai întîmplat după ala? Întreabă echipajul pipăind cu degete tremurătoare foto-

grafia. — Păi în zilele alelalte nu mi-a mai făcut nici un semn, așa că am înțeles . . . » Léonard răspunsese fără nici o răcă, nici măcar cu umbra vreunei resemnări; era de acord. *Ereditatea nu i-a făcut să fie dezinvoltă cu fericirea.*

Această ultimă frază e din plămada cea mai vie și mai specifică a geniului lui Malraux. Din spiritul ei face parte și condiția umană și acel sentiment, dureros aproape, al fraternității cu toți cei pe care *Destinul*, marea obsesie a lui Malraux — îl refuză, topindu-i în anonimatul unității simple a omenirii, — case tihnite, unelte de muncă, porți întredeschise, găini ciugulind atente, cu « o prudență vicleană » în ogradă, în timp ce își rotesc ochiul lor fix și rotund — și roți de care pașnice gemind de greutatea roadelor și de povara mileniilor de muncă și de meșteșug, altă obsesie dominantă în opera lui Malraux, istoricul artei . . .

« Nu există cuvînt care să definească sentimentul de a merge spre inamic, și totuși acest sentiment este tot atît de clar și de puternic ca dorința sexuală și ca angosa . . . »

Cei patru, Bonneau, Léonard, Pradé și Malraux străbat în carul blindat cîmpia flamandă înopțată spre liniile germane.

« Universul devine o amenințare indiferentă. Mergem după busolă, nedeslușind decît ceea ce se decupează pe cer: stîlpi telegrafici, acoperișuri, virfuri de copaci; livezile, puțin mai limpezi decît ceața au dispărut, umbrele se îngrămădesc pe fața cîmpiei care ne balansează sau care ne zgîlție, cu turbare: dacă o șenilă se rupe, sîntem ori morți, ori prizonieri. Știu cu ce intensitate ochii pieziși ai lui Pradé privesc tabloul de bord al tancului, simt din secundă în secundă sfoara gîdilîndu-mi palma, gata să mă avertizeze cu o scuturătură . . . Și încă n-am dat de inamic. Războiul ne așteaptă ceva mai încolo, poate după creasta colinelor înțesată de stîlpii telegrafici, cu betonul fosforescent al șoselelor sub clarul de lună care a apărut din nou . . . În stînga mea, boturile nedeslușite ale tancurilor suie, coboară pe fondul mai puțin întunecat al lanurilor de grîu. În spatele lor înaintează regimintele de șoc în care blindate ușoare; iar mai departe, desfășurarea largă a infanteriei franceze . . . Țăranii, pe care i-am văzut îndreptîndu-se în tăcere pe toate drumurile Franței către centrele de mobilizare, la începutul lui septembrie, converg spre sinistra alunecare a escadronului nostru peste cîmpia flamandă. . . Ah ! fie ca victoria să aparțină celor ce vor fi făcut războiul fără a-i iubi ! »

E strigătul unui combatant-scriitor, dar în primul rînd al unui scriitor. Să învingi luptînd, dar fără să iubești oroarea luptei ! . . .

Malraux este singurul scriitor mare al secolului douăzeci care a folosit, în apărare, cele două arme caracteristice secolului douăzeci: avionul (în Spania) și tancul, după trei ani, în 1939 . . . Dar chiar și în acest car blindat fantomă, rostogolindu-se în noapte peste istoria artei și a cîmpiei flamande atît de ordonate, încît șenilele tancului par a trece peste pasta unui tablou de Breughel, arma secretă a colonelului Berger rămîne tot omul cu conștiința eternității și a nepieritorului său Muzeu imaginar de opere de credință și de artă.

Iată ultima pagină din acea prefață și postfață, « Camp de Chartres », păstrînd cu pietate, ca între două paranteze, experiența tatălui lui Malraux din celălalt război mondial, — *Nucii din Altenburg*, — cu îngrozitorul atac de gaze de la Bolgako, cînd inamicii, germanii și ruși, se ajută, cărîndu-se unul pe altul în cîrcă, desigurată prin pădurea apocaliptică unde acțiunea chimică a iperitel a făcut să putrezească orice urmă de viață . . .

Franța, doborîtă. În spatele învingătorului brutal și vremelnic, rămîne viața, nu cîneștile ce deosebită de fizionomiile de pe portalurile catedralelor, aceste urlașe filme împletite în spațiu ale culturii vrștel de mijloc a umanității . . .

« Porți întredeschise, rufe întinse la uscat, hambare, urme de oameni, o dimineață biblică în care se îmbulzesc secolele . . . Știu acum ce înseamnă miturile străvechi ale ființelor smulse morții. Abea dacă îmi mai aduc aminte de spaimă; ce port în mine, este descoperirea unui secret simplu și sfânt.

Astfel, poate, a privit Dumnezeuau întiul om . . . »

Marli bărbați politici, care au făurit secolul nostru, au dispărut.

Au dispărut și marii săi scriitori.

Mai rămăsese printre noi, — de mult legat de moarte printr-o sfoară semnalizatoare, exact ca de țăranul Pradé cu ochii săi pieziși, conducătorul carului blindat, — Malraux — mai rămăsese el, simțind, din secundă în secundă, tot mai impetuoase, în Carul blindat, scuturăturile fatidice Sfiori; mai era, mai întârziea printre noi, Malraux . . .

Cu dispariția lui, secolul pare că se pregătește să-și tragă oblonul lui pirogravat de cea mai îndrăzneală cunoaștere . . . Și, secolul, uituc, după atâtea invenții și înțimplări, una mai grea decât alta, tocmai acum când vrea să facă gestul închiderii, exclamă probabil ca ori și ce ins depășit de propria sa activitate tumultuoasă, — cum să nu ! a mai rămas Charlot ! ! să nu-l uităm pe bunul Charlot, pe candidul păgubos Charlot, — etern biruatorul prin candoare umană Vagabond cu baston și bocanci spârți, înaintind pe o frontieră invizibilă într-un echilibru precar, gonit și dintr-o parte și din cealaltă, ca în comedia celebră, dar ținând ferm în caraghioslîcul lui linia dreaptă a graniței abstracte; poate chiar linia pură a idealului unei omeniri mai bune și mai tolerante, unde ereditatea ei cumplită să nu mai facă din fericire o neobișnuință exorbitantă pentru cei simpli și mulți, cum nota și Malraux, comentind slăbiciunea Dansatoarei cu pene pentru pompierul Léonard . . . Malraux, tragedianul, frate grav al lui Charlot în măsura în care tragedia și puterea comicalui se împletesc și se succed, omenește și natural, ca ziua cu noaptea.

Mitul resurecției

« Eu am știut prea puțin și nu prea bine să mă crez pe mine . . . » — mărturisirea odată Malraux, înțelegând prin a se crea pe sine un fel de a se acomoda cu viața, « această cârciumă fără drum în față ». Lumea-infundătură, lumea-han-fără-răspîntie, din care nu poți merge nicăieri, este, în ciuda neputinței de a evada, un spațiu ceva mai puțin tenebros decît lumea-carceră a lui Pascal. Malraux nu este nicidecum un jansenist. Umoarea sa dominantă nu este sumbră. Este un prea mare admirator al Formei glorioase, o prea datat voluptăților plastice, pentru ca omul să i se pară o făptură înformă, închisă într-o condiție tragic-neputincioasă. Cu atît mai mult sieși el nu-și putea apare o asemenea ființă. Arta ca și acțiunea, acea *praxis* creatoare de cultură și civilizație nu i se păreau nicidecum divertismente funeste. De aceea, l-ar fi repudiat pe Pascal, și dacă n-a făcut-o este pentru că vedea în marele apologet un detractor al omului făptură căzută, nu însă al omului făptură glorioasă. De altfel, știu că Pascal, ca și Kirkegaard ori Nietzsche, au fost oameni care au știut să se creze pe sine fără ca să se compromită adoptînd moravurile « hanului ».

Cel care se caută pe sine încearcă, de obicei, să se privească din perspectiva începuturilor, năzuiește spre propria sa sursă. De unde a pornit Malraux?

Îmi place să-l văd, să mi-l închipui pe autorul *Condiției umane*, în noaptea mediteraneeană, singur, lîngă coloanele de pe Acropole. A venit, într-un tîrziu, la ora-colul elin, și acesta — firește — i-a vorbit chiar despre el, despre cea mai înaltă ipostază a sa, despre Ideea sau Entelechia sa. « Cultură și curaj » — acestea sînt cuvintele pe care le aude. Și a doua zi, în *Discursul de la Atena*, va spune: « Eshil și Sofocle nu ne-ar mișca în același fel, dacă nu ne-am aminti că ei au fost luptători. În conștiința lumii, Grecia suverană este Atena cea gînditoare, sprîlîntă în lance. Niciodată, mai înainte, arta nu unise lancea și gîndul ». Întreg Malraux este în acest cult al virtuților conjugate ale luptătorului și gînditorului. Și totuși, nu întreg omul. Căci pe lîngă omul faptei și al cuvîntului el este, în același timp, vizionarul, în înțelesul cel mai propriu al cuvîntului. Cel vechi l-ar fi spus Văzătorul.

Nici acțiunile, nici cuvintele acestui bărbat nu trădau obsesiile sale profunde, ca *privirea* sa. Setea de a vedea l-a mînat, din anii misterioși al tinerețelor sale, pe căile globului mai mult decît orice alt impuls. De a vedea și de a fi văzut. Căci un adevărat îndrăgostit al spectacolului nu refuză să se dea în spectacol. « Și-a jucat biografia » — spunea cineva despre Malraux, și nu greșea decît în accepțiunea pe care o dădea cuvîntului joc. Căci nu e nimic dintr-un *homo ludens*, dintr-o făptură jucăușă, dintr-un André Breton de pildă, în acest condotier al culturii. A căutat, desigur, cum puțini au făcut-o în secolul nostru, spectaculosul. Dar nu-l glumă, nici joacă în aventurile sale. Iată-l într-un șubred avion, pe la începutul anilor '30, făcînd un raid peste nisipurile Arabiei Saudite. Caută urmele reginei din Saba, pierdute în deșert. Iată-l din nou în avion, de astă dată comandînd aviația republicană în războiul civil din Spania. Apoi în turela tancului, luptînd împotriva blindatelor hitleriste. Rănit, prizonier și evadat. Apoi, în Rezistență, aruncînd în aer

trenuri germane. Iată și o fotografie din 1944: Marlaux, alias colonelul Berger, în iarna alsaciană, în fața bisericii Sfintei Odile, recucerită de brigada Alsacia-Lorena, pe care o conducea.

Dar, de unde avem toate aceste imagini? Din biografia sau din opera lui Malraux? Nu este oare viața lui infuză în operă? Un erou din *Les Conquérants* se întreabă: « Ce cărți merită să fie scrise, în afară de memorii? » *Antimemoriile* sînt un fel de amintiri în ciuda amintirii. Dincolo de faptele noastre, se joacă destinul nostru, pare să-și spună autorul acestor memorii « în răspăr ». De fapt, el nu se caută pe sine, ci, așa cum dintotdeauna a încercat să o facă, își propune o serie de « întîlniri cu omul ». Aceste întîlniri au avut loc pe cele trei planuri amintite mai sus: pe acela al faptei, al cuvîntului și al privirii. Acestea sînt legate între ele, doar cartea l-a împins pe tînărul Malraux în aventură, iar statuia, fascinandu-l, l-a atras în aceeași arenă a faptelor.

Dar unde este acel punct-origo al faptelor, al existenței sale? Cel care, amintindu-și, pare să fugă de trecutul său, cel care își repudiază copilăria și tinerețele, nu voia — scriindu-și *Antimemoriile* — să se considere pe sine ajuns la vîrsta memoriilor. Cochetărie inocentă? Oricum ar fi, Malraux nu se pleacă peste balustrada trecutului cu dorul de a-l retrăi. Căci nimic nu-i repugnă mai mult ca nostalgia paradisului pierdut al copilăriei. În privința aceasta, am putea să-l considerăm un adevărat anti-Proust. Pentru el, scurgerea timpului nu constituie — ca pentru Rousseau ori Proust — o dureroasă experiență și un patetic imbold spre repararea ireparabilului. Ca și Augustin ca și Sartre din *Les Mots*, el pare să nu fi avut o copilărie, ori, mai exact, ca și în cazul lui Chateaubriand, copilăria sa pare să nu fi fost deosebit de fericită. De aceea, lipsit de dorința — refuțată ori manifestă — a întoarcerii în trecut, Malraux este bărbatul care se consideră pe sine existînd cu adevărat abia în clipa în care a atins vîrsta rațiunii lucide. La ce este bună amintirea pentru un asemenea om ce nu vrea să se întoarcă în urmă? Trăind pe tărîmul ficțiunilor literare și artistice, ca și pe acela al luptelor secolului, Malraux a întîlnit în calea sa unele clipe privilegiate în care — după el — se revelează « enigma fundamentală a vieții ». În asemenea momente (nu ne reamintesc ele, totuși, clipele-cheie de iluminare, de resurrecție a timpului pierdut, din summa românească a lui Proust?) viața scursă i se pare asemănătoare vieții în afară de timp a zeilor din religiile dispărute. Ea este « libretul unui muzic necunoscut ».

Acel enigmatic origo al existenței, se întîlnește, se identifică — pentru Malraux — cu un punct final al său. « Nu pentru a muri mă gîndesc la moartea mea, ci pentru a trăi » — citim într-unul din primele romane ale scriitorului, în *La Voie royale*. Moartea: un zid împotriva căruia s-a aruncat cu încăpăținare, el și eroii săi. Nu avea obsesia unui dincolo. Dar a cunoscut prea bine, și a întretînut multă vreme dialogul cu moartea. Cînd, în urmă cu cîțiva ani, ieșind dintr-o criză extrem de gravă, a scris *Lazare*, el avea conștiința de a-și fi supraviețuit. Dar nu pentru înțila oară opera sa romanescă aceste situații-limită n-a cunoscut, n-a căutat situațiile-limită! În O neliniște profundă îl îndeamnă să caute, în acțiunea ca și în creația sa, un anume spațiu privilegiat. Acesta e departe de a fi un refugiu, un eden calm. E un spațiu în care Omul și oamenii sînt suspensați între viață și moarte. Condiția umană pentru el, este aceea a omului în fața destinului său. Iar ceea ce precipită (în sensul metaforic-chimic al cuvîntului) destinul, este moartea.

Omul pentru Malraux este — mai presus de orice — o interogație asupra omului. Căutînd « enigma fundamentală a vieții », Joyce ca și Proust, Musil ca și Kafka au fost supuși unei mari tentații: aceea de a pătrunde într-un labirint uman interzis. Curiozitatea antropologică a lui Malraux este — am putea spune — mai tradițional-

carteziană. « Ceea ce mă interesează într-un om oarecare este condiția umană » Vrednic urmaș al moraliştilor francezi, Malraux urmărește, dincolo de individ, caracterul, deslușește, în gesturile și cuvintele unor personalități, tainele naturii umane. El rămâne în *Antimemorii* romancierul condiției umane. Întîlnind în calea sa « oameni mari », îl interesează natura grandorii umane; într-un erou al moralității caută caracterul sfințeniei sale laice. Nicăieri apartenența lui Malraux la tradițiile spiritului francez nu-i mai vădită decît în această apetență a sa spre universalul uman. Atunci cînd desenează un profil, cînd scoate la iveală, într-un portret, trăsăturile caracteristice ale unui om, ceea ce vrea să exprime de fapt, nu e atît un caracter individual cît « o relație particulară cu lumea ».

Cînd — spre mijlocul acestui secol, teribil de însingurat, în timpul și după marea conflagrație mondială — am citit, cu toată fervearea adolescenței, cărțile lui Malraux, în care imaginile violenței se întîlneau cu figurile unei logici nu mai puțin brutal-tăioase, conturul mitic al autorului ce apărea ca în filigranul paginilor sale, lua loc printre proiecțiile nu mai puțin mitice ale imaginației sale. Îl vedeam supus acelui triplu miraj: al acțiunii, al civilizațiilor moarte, al artei cuvîntului. Angajat într-o aventură spirituală pe care vîrsta nu o făcea să înceteze, el îmi părea că realizează tipul însuși al unui erou al timpurilor noastre.

Stranie aventură, atît de intelectuală în ciuda gesturilor omului de acțiune! Ciudat aventurile intelectual care nu crede în aventură, care se îndoieste de ea în clipa însăși în care purcede la acțiune. Reflecțiile sale — ale eroilor săi — mă pasionau, în acei ani îndepărtați ai lecturilor mele adolescente, mai mult decît gesturile personajelor sale. Conversații atît de inteligente, ale acelor francezi din China, ale acelor francezi din Spania, sau ale francezilor din Franța. Convorbiri despre moarte și chiar despre Dumnezeu. Unii din eroii lui Malraux mi-i amintesc pe acela din *Posedații* lui Dostoevski. Nici unii nici alții nu izbutesc să-și depășească condiția umană, să ajungă la un plan al transcendenței. Universul lui Malraux este acela al lui Dumnezeu-cel-mort nietzscheian. Dar acest univers tinde să depășească nihilismul zeilor morți, al valorilor negate. Pentru mine-azi, ca și cu trei decenii în urmă, Malraux nu este un profesor de energie, ci un maestru care ne învață valorile de metamorfoză contrare valorilor considerației. Argonaut pe meleaguri exotice, luptător, apoi mare sacerdot al culturii, el s-a metamorfozat, pe măsură ce au trecut anii, în apărătorul valorilor perene, în conservatorul celor ce au supraviețuit numai puțin perenei tragedii umane. « Ceea ce veți găsi în această carte — ne avertizează autorul *Antimemoriilor* — este ceea ce a supraviețuit », ceea ce a rămas netîrît de fluxul timpului, de incertitudinile memoriei, de intermitențele sensibilității și de aplecarea tuturor lucrurilor lumii acesteia spre fireasca lor ruină. Căutînd ceea ce rămîne dincolo de ceea ce devine, Malraux are în cele din urmă siguranța calmă a celui care a găsit un răspuns la întrebările sale. Rar om în secolul nostru — trebuie să o recunoaștem — care să poată spune pe pragul senecutuții, ca și el, cu un calm orgoliu: « În creația romanească, în război, în muzeele adevărate sau imaginare, în cultură, în istorie poate am descoperit o enigmă fundamentală . . . » La întrebarea-ghicitoare a Sfinxului, întrebare enigmatică în sine, Malraux știa că nu se poate răspunde decît într-un singur fel — Omul. « Omul pe care îl veți găsi aici — ne spune autorul *Antimemoriilor* — este asemenea aceluia care trebuie să răspundă la întrebările pe care moartea le ridică privitor la semnificația lumii ».

Mai mult decît Marea trecere, un alt mit prezidează asupra lucrărilor spiritului său: mitul resurecției, al victoriei asupra devenirii și morții. Cum poți să devii cel care rămîne, cum poate omul să realizeze perenitatea esenței umane, iată întrebarea esențială, chiar dacă neformulată, pe care o întuești sub cele mai multe din rîndurile lui Malraux.



ION MIHĂILEANU

Întâlniri cu MALRAUX

E bine cunoscută rezerva, aş zice pudoarea, pe care a avut-o întotdeauna Malraux, faţă de destăinuirile intime, mai ales în ce-l priveşte. Cele două propoziţii chele, celebre: « Que m'importe ce que n'importe qu'à moi?, sau « le moi, ce misérable ce a refusé de secrets » explică de ce « Memorille » sale au devenit Antimemorii, de Singura excepţie o reprezintă, poate, *Lazare*, scrisă la persoana I-a singular, experienţă decisivă de confruntare şi confruntare a individului André Malraux cu moartea, dar câtă forţă de generalizare pentru întreaga speţă umană ! Încît, chiar această ex-

La Verrières, 8 august 1975

cepție confirmă regula pe care și-a impus-o, cu o rigoare austeră, și după care s-a condus întreaga-i viață.

Jean Lacouture, autorul excepționalei biografii *André Malraux, une vie dans le siècle* (care e mult mai mult decât o simplă biografie) scria următoarele, în cuvîntul său înainte, despre felul în care l-a ajutat scriitorul să-și redacteze volumul: « Nemulțumit de a se exprima cu strălucirea-i caracteristică și cu o adevărată libertate de ton (pentru tot ce nu privește viața sa particulară — s.n.), domnul Malraux a știut să nu pretindă niciodată nici cel mai mic drept de control asupra a ceea ce scriam: de altfel, declară că nu citește ce se scrie despre el » (s.n.)

Știind toate acestea, îmi îngădui totuși să creionez câteva momente în care am avut fericirea să-l cunosc, să reproduc cîteva din scrisorile pe care le-am primit din partea sa, cu gîndul că dezvăluirea unor trăsături ale omului Malraux sînt, dincolo de voința marelui dispărut, inevitabile, fatale în accepția optimistă a cuvîntului; (și asemenea mărturiilor, cu trecerea timpului, sînt convins că se vor înmulți...) pentru că ele prelungesc aura acestui personaj care a marcat secolul, dau concretețe unei vieți ce s-a vrut și a fost exemplară.

Martie 1966. Aștept cu înfrigurare în Paris, pe rue de Valois, 3, la primul etaj la Palais Royal, să fiu primit de André Malraux, care era atunci ministru al culturii. La 11 minute după ora 6 seara se deschide o ușă și în pragul ei apare un domn înalt, suplu, cu mișcări agile, cu o față surzătoare marcată de un nas puternic, de vultur, cu niște ochi extrem de pătrunzători. E André Malraux. Cînd am intrat în biroul său, înspre balconul care dădea în curtea interioară din Palais Royal, era întredeschisă o ușă. Cerul era înnorat și lumina zilei pătrundea cu greu în cameră. Malraux a deschis-o larg, m-a poftit să lau loc pe un scaun, m-a așezat cu fața spre lumină. El s-a așezat pe un scaun mai scund, cu fața în contra luminii. M-a privit cîteva clipe în tăcere și am avut senzația că niște raze mult mai puternice decât razele X mă străpung și îmi alcătuiesc o radiografie psihică. Conversația a izbucnit imediat și s-a concentrat în jurul proaspetei călătorii pe care o făcuse Malraux în Senegal și Egipt. Conversație e un fel de a spune, pentru că de fapt e un fantastic monolog Malraux, care gîndește cu voce tare. Am răgazul să-l privesc, să-mi zic că pare neobișnuit de tînăr, de vivace, cu greu îl dai maximum 50 de ani (și avea atunci 65, iar idila cu Louise de Vilmorin încă nu reîncepuse!). Urmărindu-l reflecțiile despre arta egipteană, improvizate în fața mea (reproduc din memorie: « majestuoasele și misterioasele piramide, aceste orașe ale morților, moștenirea majoră-legendară a Egiptului sînt căutarea pasionată a duratei, o descoperire a națiunii prin intermediul artei, se înscriu pe alt plan cu ceea ce sanscrita înseamnă pentru indienii, Biblia pentru Israel, Virgillu pentru civilizația romană »), trăiesc sentimentul unul uluitor spectacol intelectual al cărui autor, personaj, regizor și actor este unicul Malraux: O adevărată uzină de idei, care funcționează fără oprire, la cea mai înaltă tensiune. Și atunci înțeleg de ce rămîne atît de pușin loc vieții intime, vieții particulare, pentru o asemenea, aș zice monstruoasă inteligență sortită să se cheltuiască, pînă la ultima picătură, numai pentru gîndirea majoră și cauze mari. Și tot atunci înțeleg de ce Clara Malraux în *Le bruit de nos pas* scria că « admirația lui Gide pentru Malraux mergea pînă la spalmă » și tot ea adăuga că « André a fost singura flință din această lume alături de care nu m-am plictisit niciodată ».

Singurul om pe care l-am cunoscut care poate fi comparat cu Malraux, prin imensitatea cunoștințelor, prin uluitoarea capacitate de a improviza paradoxal, trecînd prin orice subiect al culturii sau politicii este G. Călinescu.

numai soarele care învăluie încăperea, de vină e și zîmbetul și grația doamnei Sophie L. de Vilmorin, colaboratoare apropiată a lui Malraux. Observ însă o altă schimbare în comportarea sa. E mult mai binevoitor, mai dispus la dialog ca niciodată. Se interesează de sănătatea interlocutorului (ceea ce, mi se pare, nu se întîmplase niciodată înainte !), ascultă cu atenție întrebările care i se pun, nu mai pare posedat de acel demon sau Dumnezeu lăuntric care îl împiedica să se intereseze de cei din jur. Înfruntarea morții (cu care s-a încrucișat de atîtea ori, dar niciodată ca acum, trăită ca o problemă metafizică în totalitatea ei, unde el însuși și-a fost propriul cobai) l-a umanizat în sensul unei înțelegeri mai atente a vieții diurne, obișnuite, nedramatice, neeroice. Acest lucru ni-l va confirma fiica sa, Florence Malraux, soția lui Alain Resnais, cu care se vede regulat o dată pe săptămîină și care îi povestește de fiecare dată toate cancanurile pariziene (să nu uităm, marele călător e acum un provincial retras la 30 km. de capitală . . .) iar Malraux rîde în hohote ! Acest detaliu mi se pare fantastic, de neînchipuit, ca și cum ar apărea dintr-odată fața nevăzută a lunii. Îmi amintesc de întrebarea pe care l-a pus-o odată Louise de Vilmorin lui Malraux : — Care este femeia visurilor tale ? Iar răspunsul său fuscse următorul : — Femeia cu care nu mă plictisesc niciodată. Mi-o închipul pe tovarășa ideală ca pe o pasăre a paradisului, căreia i se poate cere să-și retragă aripile atunci cînd te îmbată culorile.

Și mă gîndesc deodată la repulsia lui față de psihanaliză, la oroarea lui față de biografii (într-o scrisoare afirmase că biografiile scriitorilor sînt inutile !), la refuzul de a-și aminti copilăria și tinerețea (într-o zi trecusem prin localitatea Bondy, la 16 km. de Paris, prin dreptul casei de la nr. 16 rue de la Gare, unde se născuse Malraux, o stradă cenușie, mohorîtă, plicticoasă, de orașel de provincie în care e de reținut doar faptul că proprietărea sa, bunică-sa după mamă, se numea, ciudat, Adriana Romanina !) și nu mă pot împiedica să presupun că totuși, întreaga viață ulterioară a lui Malraux a fost decisă de revolta unui adolescent frustrat, care a adoptat atunci o ținută gravă și stranie.

Convorbirea pe care am avut-o, de data asta, a fost o « șuetă » la Malraux în care am făcut un tur de orizont al politicii lumii, în care a evocat întîlnirile sale cu Mao și Kosiġhin, aruncînd ici, colo cîte un aforism scilpitor, spunîndu-și în treacăt opinia despre cartea lui Jean Lacouture etc. L-am întrebat dacă ar fi de acord să-mi acorde un interviu și mi-a răspuns că în principiu refuză orice l-ar putea abate, din punctul de vedere al memoriei și concentrării, din atmosfera și problematica volumelor la care lucrează : volumul II din *Miroir des limbes*, *L'Irréel*, *L'Intemporel* și, presupun acum, *L'homme précaire et la littérature*. Dar după cîteva secunde de reflecție, îmi răspunde totuși : Să vedem, poate mai tîrziu o să ne întîlnim, vă rog însă să-mi trimiteți înainte întrebările în scris.

Peste cîțva timp, la 8 august 1975, l-am revăzut. Acceptase să-mi acorde interviul, după ce-i trimisese întrebările scrise. Interviuul a apărut în « România literară » din 23 oct. 1975. Deși a fost o vară toridă, iar la Verrières n-a fost o mare diferență de temperatură în comparație cu arșița din Paris, Malraux a lucrat tot timpul, neobosit, la volumele sale. Iar această fantastică ardoare a scrisului, ce nu era egalată decît de pasiunea pe care a pus-o întotdeauna în acțiune, în săvîrșirea unor fapte memorabile, îmi amintea de o anchetă publicată de « Nouvelle Revue Française » înainte de război. La întrebarea : De ce scrieți ? Gide răspundea : Pentru a fi recitit. Knut Hamsun : Pentru a scurta timpul, Hemingway : Pentru ca să fie vîndute cărțile, Giraudoux : Pentru a mă amuza, iar Malraux : Din necesitate interioară. Deși cererea de a-l trimite întrebările în scris era un fapt nou, conversația s-a desfășurat ca de obicei, cu multe digresiuni și paranteze și bineînțeles cu alte noi întrebări neprevăzute. Totul a fost înregistrat pe o bandă de casetofon, pregătită

numai scările care învălule încăperea, de vină e și zîmbetul și grația doamnei Sophie L. de Vilmorin, colaboratoare apropiată a lui Malraux. Observ însă o altă schimbare în comportarea sa. E mult mai binevoitor, mai dispus la dialog ca niciodată. Se interesează de sănătatea interlocutorului (ceea ce, mi se pare, nu se întîmplase niciodată înainte!), ascultă cu atenție întrebările care i se pun, nu mai pare posedat de acel demon sau Dumnezeu lăuntric care îl împiedica să se intereseze de cel din jur. Înfruntarea morții (cu care s-a încrucișat de atîtea ori, dar niciodată ca acum, trăită ca o problemă metafizică în totalitatea ei, unde el însuși și-a fost propriul cobai) l-a umanizat în sensul unei înțelegeri mai atente a vieții diurne, obișnuite, nedramatice, neeroice. Acest lucru ni-l va confirma fiica sa, Florence Malraux, soția lui Alain Resnais, cu care se vede regulat o dată pe săptămînă și care îi povestește de fiecare dată toate cancanurile pariziene (să nu uităm, marele călător e acum un provincial retras la 30 km. de capitală...) iar Malraux rîde în hohote! Acest detaliu mi se pare fantastic, de neînchipuit, ca și cum ar apărea dintr-odată fața nevăzută a lunii. Îmi amintesc de întrebarea pe care i-a pus-o odată Louise de Vilmorin lui Malraux: — Care este femela visurilor tale? Iar răspunsul său fuscse următorul: — Femeia cu care nu mă plictisesc niciodată. Mi-o închipui pe tovarășa ideală ca pe o pasăre a paradisului, căreia i se poate cere să-și retragă aripile atunci cînd te îmbată culorile.

Și mă gîndesc deodată la repulsia lui față de psihanaliză, la oroarea lui față de biografii (într-o scrisoare afirmase că biografiile scriitorilor sînt inutile!), la refuzul de a-și aminti copilăria și tinerețea (într-o zi trecusem prin localitatea Bondy, la 16 km. de Paris, prin dreptul casei de la nr. 16 rue de la Gare, unde se născuse Malraux, o stradă cenușie, mohorită, plicticoasă, de orașel de provincie în care e de reținut doar faptul că proprietărea sa, bunică-sa după mamă, se numea, ciudat, Adriana Romanina!) și nu mă pot împiedica să presupun că totuși, întreaga viață ulterioară a lui Malraux a fost decisă de revolta unui adolescent frustrat, care a adoptat atunci o ținută gravă și stranie.

Convorbirea pe care am avut-o, de data asta, a fost o «șuetă» a la Malraux în care am făcut un tur de orizont al politicii lumii, în care a evocat întîlnirile sale cu Mao și Kosiğhin, aruncînd ici, colo cite un aforism scriitor, spunîndu-și în treacăt opinia despre cartea lui Jean Lacouture etc. L-am întrebab dacă ar fi de acord să-mi acorde un interviu și mi-a răspuns că în principiu refuză orice l-ar putea abate, din punctul de vedere al memoriei și concentrării, din atmosfera și problematica volumelor la care lucrează: volumul II din *Miroir des limbes*, *L'Irréel*, *L'Intemporel* și, presupun acum, *L'homme précaire et la littérature*. Dar după cîteva secunde de reflecție, îmi răspunde totuși: Să vedem, poate mai tîrziu o să ne întîlnim, vă rog însă să-mi trimiteți înainte întrebările în scris.

Peste cîteva timp, la 8 august 1975, l-am revăzut. Acceptase să-mi acorde interviul, după ce-i trimisese întrebările scrise. Interviul a apărut în «România literară» din 23 oct. 1975. Deși a fost o vară toridă, iar la Verrières n-a fost o mare diferență de temperatură în comparație cu arșița din Paris, Malraux a lucrat tot timpul, neobosit, la volumele sale. Iar această fantastică ardoare a scrisului, ce nu era egalată decît de pasiunea pe care a pus-o întotdeauna în acțiune, în săvîrșirea unor fapte memorabile, îmi amintea de o anchetă publicată de «Nouvelle Revue Française» înainte de război. La întrebarea: De ce scrieți? Gide răspundea: Pentru a fi recitit, Knut Hamsun: Pentru a scurta timpul, Hemingway: Pentru ca să fie vîndute cărțile, Giraudoux: Pentru a mă amuza, iar Malraux: Din necesitate interloară.

Deși cererea de a-l trimite întrebările în scris era un fapt nou, conversația s-a desfășurat ca de obicei, cu multe digresii și paranteze și bineînțeles cu alte noi întrebări neprevăzute. Totul a fost înregistrat pe o bandă de casetofon, pregătită

cu grijă și multă amabilitate de doamna Sophie L. de Vilmorin. La sfârșit, Malraux mi-a încredințat textul întrebărilor trimise, cu adausul: « Păstrează-l, poate îți va fi de folos » și atunci am descoperit că pe foi își însemnase principalele idei pe care vroia să le dezvolte, că totul se afla « in ovo » în acele rînduri, desenate parcă, unde se poate recunoaște scrisul artistic al lui Malraux.

Cînd m-am despărțit de Malraux, ceea ce mi-a rămas în amintire a fost surisul său bun, vioiciunea sa neobișnuită. El știa că mai are de terminat o treabă în viața asta. Eu nu știam că, așa cum spune în *Lazare* « il se hâte patiemment vers la mort » pentru că, ființă muritoare, « c'est seulement à mourir que l'homme ne s'habitue pas ». Nu știam că în apropiere, în parc, pămîntul se pregătea să-l primească în curînd alături de Louise pe îndrăgostitul André, știam însă că în fața mea am de fapt o ființă venită de pe altă planetă care și-a ales ca încăpere provizorie acest trup.

Cher Monsieur,

Je finirai bien par aller quelque jour en Roumanie, et vous y voir ! C'est un des rares pays d'Europe que j'ignore encore.

Merci de ce que vous me dites de l'Espoir. Donc, attendons la publication. La guerre mondiale en a fait une sorte de primitif...

Voici les indications relatives à la traduction:

- p. 625 - L'enclos des esclaves - Oui, mais l'expression française est argotique.
- p. 792 - Il y a au-dessous une épaisseur de quatre ou cinq mètres d'eau - donc, s'ils tombent, ils sont noyés.
- p. 84I - Il demande des renforts pour les

.../...

../..

deux champs, 17 et 18.

p. 532 - C'est révolution.

p. 622 - Allusion à Napoléon, qui en-
trait dans les villes conquises
sur un cheval blanc.

Veillez croire, cher Monsieur, à
mon bien sympathique souvenir.

André Malraux

André MALRAUX

*Mais les événements deviennent
inquiétants...*

1. În timp ce traduceam Speranța, îi cerusem câteva lămuriri despre unele expresii neclare și îi semnalasem o eroare de tipar apărută în ediția prestigioasă a Bibliotecii Pléiade. Corect trebuia scris révolution în loc de résolution. Îi sugeram de asemenea să vină în vizită în România. Iată răspunsul: Dragă Doamnă, Până la urmă voi veni într-o bună zi în România și am să vă văd. E una din puținele țări din Europa pe care nu le cunosc încă. Mulțumesc pentru ceea ce îmi spuneți despre Speranța. Să așteptăm deci apariția (în românește). Războiul mondial a făcut din ea un soi de primitiv...

Iată indicațiile relative la traducere: (urmează lămuririle sale binevoitoare care au ajutat la clarificarea traducerii)

Vă rog să credeți, dragă doamnă, în amintirea plăcută (ce v-o păstrez).

P.S. Dar evenimentele devin neliniștitoare.

Cher Monsieur,

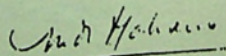
Je suis heureux de savoir que "le Triangle" vous a atteint à temps. Et bravo, pour ce que vous me dites de l'audience de mes livres en Roumanie. Si vous devez traduire les Antimémoires, informez m'en, je vous prie car la réimpression française paraîtra avec cent pages inédites, des pages supprimées, et je préférerais évidemment voir traduire mon dernier texte plutôt que le premier. Je vous enverrai le numéro de la "Nouvelle Revue Française" de la semaine prochaine, qui publie un des grands fragments inédits.

Les livres sérieux français sur moi ne sont pas nombreux, et je puis vous les envoyer. Les livres américains et japonais sont plus nombreux (les premiers donnent une bibliographie générale) mais je ne les possède pas. Les biographies, elles, sont inutiles.

Pour un doctorat en France, je ne puis vous répondre, car je ne connais pas nos problèmes universitaires, qui sont ceux de l'Education Nationale. Mais si vous souhaitez une intervention de ma part, soit auprès de nos Services, soit auprès des vôtres (Ambassade, ou Bucarest) rien de plus facile, à condition que vous m'en précisiez la nature et le Service destinataire.

Bien entendu, je réponds à Madame Paraschivescu (à vos soins, car je n'ai pas son adresse),

Et vous prie de croire, cher Ion Mihaileanu, à mon amical souvenir,


André Malraux

2. Dragă Domnule, sînt bucuros să aflu că Triunghiul (negru) v-a ajuns la timp. Și bravo, pentru ceea ce îmi spuneți despre audiența cărților mele în România. Dacă o să traduceți Antimemoriile, vă rog să mă informați: pentru că reeditarea franceză va apare cu o sută de pagini inedite, pagini suprimate, și, evident, aș prefera să văd că e tradus ultimul text mai curînd decît primul. Vă voi trimite numărul din « Nouvelle Revue Française » de săptămîna viitoare, care publică unul din marile fragmente inedite. Cărțile franceze serioase despre mine nu sînt numeroase și pot să vi le trimit. Cărțile americane și japoneze sînt mai numeroase (primele dau o bibliografie generală) dar nu le posed. Cît privește biografiile, sînt inutile (Sublinierea mea !). . . .
Și vă rog să credeți, dragă Ion Mihăileanu, în prietenoasa amintire (ce și-o păstrez).

3. Malraux primise, tradus în franceză, studiul introductiv la versiunea românească a Speranței. Scrisoarea e un scurt comentariu al acestui studiu:

« Dragă Domnule, vă răspund pe măsură ce citesc.

1. Hemingway — Da, dar în destule privințe cartea sa e un roman de dragoste, fratele lui Adio Armelor și al romanului său venețian. Speranța nu este: bună sau rea, e o tentativă de epopee. Vă întrebați: care e unitatea? Revoluția, transformarea iluziei lirice în ordine revoluționară.

2. Atenție la Stejarii ca interviu și la Speranța ca reportaj. Fraza este ironică și e schimbată în ultima ediție.

3. Literatura absurdului, da. Dar mai ales ca întrebare. (Cunoașteți cartea pe care mi-a consacrat-o Jeanne Delhomme, profesorul răspunzător de studiile bergsoniene). Aici, întrebarea subterană și constantă este: care e sensul Istoriei? Ceea ce implică în mod necesar: care e sensul vieții?

Vă mulțumesc că ați înțeles acest lucru atât de bine și că ați avut solitudinea de a-mi trimite studiul dvs. Și vă rog să credeți, dragă domnule, în amintirea plăcută (ce v-o păstrez) »

Cher Monsieur,

Je vous réponds au fil de la lecture.

1) Hemingway — Oui, mais à bien des égards son livre est un roman d'amour, le frère de l'Adieu aux Armes et de son roman vénitien. L'Espoir ne l'est pas : c'est, bonne ou mauvaise, une tentative d'épopée. Vous demandez : quelle est l'unité? La Révolution, la transformation de l'illusion lyrique en ordre révolutionnaire.

2) Attention aux Chênes comme interview, et à l'Espoir comme reportage. La phrase est ironique, et changée dans la dernière édition.

3) La littérature de l'absurde, oui. Mais surtout en tant qu'interrogation. (Connaissez-vous le livre que m'a consacré Jeanne Delhomme, le professeur secrétaire des études bergsonniennes?) Ici, l'interrogation souterraine et constante est : quel est le sens de l'Histoire? Ce qui implique nécessairement : quel est le sens de la vie?

Je vous remercie de l'avoir si bien compris, et d'avoir eu l'attention de m'envoyer votre étude. Et vous prie de croire, cher Monsieur, à mon bien sympathique souvenir,

André Malraux

André Malraux



MUZEUL IMAGINAR

Un concept fundamental al secolului XX

JEAN LEYMARIE

MALRAUX și creația artistică

Malraux se naște în zorii unui secol căruia-i va fi martor febril, exact douăzeci de ani după Picasso și sub același semn plutonic, înconjurat, ca și el, de o aură de legendă născută, mai mult decât din geniu și putere de fascinație, de forța luptătorului și de generozitate. Deasupra amindurora ard doi sori: Nietzsche și Vincent Van Gogh, consumați de propria lor vilvătate.

Tatălui meu — declara autorul *Nucilor din Altenburg*, dezvăluindu-se — îi plăcea Nietzsche mai mult decât oricare alt scriitor. Dar nu pentru stilul spunerii sale, ci pentru incomparabila generozitate a inteligenței.¹

Profesiunea de credință a lui Vincent, pe care se bazează dialogul cu Picasso în *Capul de obsidiană*, constituie motto-ul primului volum al trilogiei *Metamorfoza zeilor*, căruia îi subliniază sensul.

În existența zilnică sau chiar în pictură, mă pot lipsi de Bunul Dumnezeu. Dar bolnav, nu pot supraviețui fără acel lucru covârșitor, pentru mine vital: puterea de a crea.

Cu un instinct sigur pentru rar și inedit, cu acea curiozitate vie și slobodă a autodidactului, Malraux va fi atras foarte curînd către literatură și nu mai puțin intens către domeniul plastic, abordat sub toate aspectele sale, într-un elan hrănit cu virtuțile universalului. La vîrsta celor mai puternice impresii, el frecventează muzeul Guimet, pătrunde, după armistițiul, în aceeași, neschimbată, sală a Louvrului, unde capodoperele se aliniază în jurul celebrei *Pietă din Avignon* — « cu răsuflarea călată », spune el, de dangătul acelor clopote nevăzute care-și sporeau în inima mea bătaia »² —, descoperă « îngenunchind la lumina brichetei »², fetișurile halucinante ale vechiului Trocadero. Primii săi prieten — prozatori și poeți — Max

¹ André Malraux: *Antimémoires*, Paris, 1972, p. 41.

² André Malraux: *L'Intemporel*.

◀ Malraux în fața unui tablou de Piero della Francesca.

Jacob, Marcel Arland, Pascal Pia, pasionați și ei pentru artă, îi prezic un destin de orientalist și de istoric al formelor.

Cînd izbucnește războiul din Spania—unde e în joc soarta unor valori universale — Malraux se înrolează imediat, căutînd în revoluție «acea secretă comuniune»¹ care a fost cîndva creștinismul. Conceput ca o tragedie antică și montat cinematografic de un artist inspirat, ale cărui referințe sînt, deopotrivă, Tolstoi și Goya, *Speranța* (1937) rămîne una din cele mai dense și mai teribile mărturii ale acestui secol. Extraordinarul său patetism ține de suprapunerea perfectă dintre mișcările interioare ale universului românesc și tensiunea dramatică a Istoriei. Adevăratul erou este poporul spaniol, al cărui destin îl implică pe acela al lumii întregi, dar protagoniștii săi internaționali — muzicieni, ingineri, sculptori, istorici ai artei, etnografi sînt oameni de cultură și acțiune, capabili să asume ce este mai bun în om, adică, așa cum afirmă unul dintre ei, să «transforme în conștiință o experiență cît mai vastă»². În focul unei acțiuni căreia i se dăruie deplin, sub privirea Istoriei care-i «contemplă și judecă», ei caută să deslușească, fiecare după firea și convingerile sale, esența țelurilor umane, a conflictului inexorabil și poate insolubil dintre existență și acțiune, dintre individ și colectivitate, dintre necesitate și libertate. Cele mai crîncene lupte au loc în Toledo, orașul lui El Greco, citadela-muzeu în care una din marile probleme pe care și le pun e salvarea operelor de artă. Dar rolul artei trebuie căutat dincolo de operele care o compun: ce putere au ele în fața foamei sau a durerii? Problema estetică o implică pe aceea politică. «Există un stil al revoluțiilor?»³ și dacă revoluția va triumfa, ce va însemna noua artă pentru toți și pentru fiecare în parte? În episodul final, Manuel — organist — intră în Brihuega, orașul pustiu unde nu se aude decît clipocitul fîntînilor și al firicelelor de apă pe pietrele ascuțite ale pavajului. Retras în camera sa, ascultă un disc Beethoven pe un fonograf de împrumut, cu cîinele său lup alături, «alungit ca în basoreliefuri». Transformat de cauza căreia i se dedicase, regăsindu-și vechea sa pasiune, muzica, acordată acum cu fluxul trecător al memoriei și cu eternul murmur al apei, Manuel auzea pentru prima oară o voce mai gravă decît sîngele oamenilor, mai neliniștitoare decît prezența lor pe pămînt: posibilitatea nelimitată a propriului lor destin.

Pentru prima oară. Orice mutație e naștere și arta nu există decît exprimînd clipa unică și momentul de grație al începutului.

Patrie nesupusă a sufletului și pămînt înverșunat al contrastelor, Spania exercită asupra epocii un rol comparabil cu al Antichității asupra Renașterii sau al Evului Mediu asupra Romanticismului. Cunoașterea ei, dobîndită cu prețul riscului și al fervei, îi va permite autorului *Speranței* înțelegerea profundă și cel mai intens dialog cu pictorul *Guernicâi*, ale cărui cîteva desene aveau să-i illustreze romanul — deși mai potrivite ar fi fost gravurile din ciclul *Dezastre*. Ce artist a exprimat mai bine sufletul și suferințele unui popor, destinul său crucificat? Malraux și Picasso îl regăsesc amîndoi pe Goya, cel care a știut să surprindă brațele acelea abandonîndu-se sau strigîndu-și revolta în noaptea de 3 mai, în fața mecanismului infernal al uciderii. «Din cauza războiului din Spania, Picasso mi-a vorbit despre Goya mai mult decît despre oricare alt pictor»⁴. Iată de ce, pînă azi, Malraux a consacrat, în domeniul

¹ André Malraux: *L'Espoir*, în *Romans*, p. 472.

² André Malraux: *L'Espoir*, p. 764.

³ André Malraux: *L'Espoir*, în *Romans*, p. 500.

⁴ André Malraux: *La tête d'obsédienne*, Paris, 1974, p. 147.

plastic, cele două eseuri mai importante ale sale, creatorilor saturnieni care deschid și închid, în strigătele morții, ceea ce el a numit *Muzeul Imaginar*, și care aveau să se întâlnească, din acea clipă, în imprezibilul Prado, în care Spania își aștepta Guernica și unde cel mai impresionant Goya venea în întâmpinarea tinărului Picasso »¹.

După ce luptase, chiar sub pseudonimul Berger, în maquis-ul din Dordogne, vizitând în acele împrejurări Grotă de la Lascaux, abea descoperită, comandantul brigăzii Alsacia-Lorena pătrunde ca eliberator în regiunea premonitoriu evocată, intră primul în catedrala din Strasbourg, redeschisă pentru cult din ordinul său, și cu misiunea de a recupera, în mina de sare, una din capodoperele Occidentului, Icoana de altar pictată de Grünewald, mindria muzeului din Colmar. Lui Roger Stephane, venit să-l intervieweze la 2 februarie 1945, la Illkirch, lângă Strasbourg, Malraux, încă în ținută militară, îi declară: « Esențială pentru mine este doar arta. O consider religia mea ». Cum să nu compari această mărturisire cu aceea a părintelui *modernității*, Baudelaire, cu care se înrudește din multe puncte de vedere: « Să glorifici cultul Imaginilor (copleșitoarea, unica, eterna mea pasiune) » și să nu admitti, prins de acest miraj, nici o altă revendicare decât aceea estetică? « Există — spune Baudelaire — o religie universală a tuturor alchimistilor gândirii, o religie independentă de om, privit ca *memento divin* ».

În noiembrie 1946, la conferința inaugurală Unesco,

Adevărata problemă — precizează Malraux — *nu e aceea a transmiterii diverselor culturi prin specificul lor, ci de a ști în ce fel și cu ce semnificație calitatea de umanism — prezentă în fiecare cultură — a putut ajunge până la noi.*

După tortură, lagăre de concentrare și bombă atomică, mai este posibil un umanism universal, altfel decât sincretic? Odată istoria revenită la punctul zero mai poate arta exista, sau asistăm la dispariția ei?

Dacă *Vocile Tăcerii*, deși compusă în registrul cel mai deschis, au cunoscut același răsunet ca și — la vremea respectivă — bibliile fanatic orientate ale lui Winckelmann și Ruskin, care aveau să-i marcheze atât de puternic, una pe Goethe, cealaltă pe Proust, e pentru că, în afara splendorii lor intrinseci, sînt străbătute toate de același suflu vizionar.

Muzeul Imaginar, pe care Malraux nu-l descoperă, ci îl impune sub acest nume, consacîndu-i, pentru epoca noastră, valoarea de *categorie activă* — nu se reduce la suma fizică a muzeelor reale și a monumentelor păstrate, devenite ele însele muzee. Focar al prefacerii operelor, nu receptacolul lor, el institue spațiul mental și flexibil în care, pentru prima oară în decursul aventurii umane, grație noilor mijloace de transport și al progresului fotografiei — « artele plastice și-au inventat propriul tipar »² — l se oferă privirii noastre fascinate minunile planetelor și « moștenirea întregii istorii »³, și unde se realizează, prin *metamorfoză*, deopotrivă autonomia și universalitatea creației artistice — conștiința artelor ca atare — straniu absolut lînuindu-se ca obiect doar pe sine . . .

Dar trebuie amintit că *Vocile Tăcerii* reprezintă și un extraordinar poem în proză, așa cum toate eseurile sale despre artă constituie — asigură criticul Henri Peyre — « suprema operă romantică franceză în proză ».

Malraux îmbrățișează concepția romantică despre *geniu*, dar — sub presiunea artelor actuale, redusă la esența sa plastică, « noi cerem genului — spune el — să

¹ André Malraux: *Antimémoires*, p. 302.

² André Malraux: *Les Voix du Silence*, Paris 1951, p. 14.

³ Ibid., p. 44.

fie un creator de forme»¹. Creația nu mai presupune viziune, formele se opun imaginilor, nu se explică prin vise, diferă de semne și, cînd nu mai sînt decît pată — Kandinsky, Klée, Miró — asistăm la atitudinea provizoriu extremă a picturii moderne». Capitolul al treilea, și cel mai important, analizează procesul creației artistice, sintaxă în virtutea căreia formele, prin stadii succesive și scheme orientative, devin stil. Cele două exemple mai bine articulate și mai caracteristice pentru gustul modern sînt El Greco, al cărui luminism febril înscrie desenul baroc în mișcare într-un spațiu bizantin lipsit de profunzime, și Georges de la Tour, care ne face să vedem anumite volume ca și cînd ele ar fi suprafețe, prin cristalizarea geometrică a universului caravagesc...

Rolul clar-obscurului în romanele lui Malraux a fost uneori invocat, fără să se insiste însă asupra valorii sale plastice și a semnificației lui spirituale. Creația artistică, transformată prin uzura timpului și metamorfoza privirii în ficțiune artistică, este supusă aceleiași averse modificări, aceleiași pulsații imperioase ca și ficțiunea romanească. Vocile Tăcerii țin și ele de dramaturgia caravagescă prin proiectarea unor fasciole luminoase asupra teatrului nocturn unde, rînd pe rînd, răsar și apun genile și acei «supra-artiști imaginari care sînt stilurile», generatoare de capodopere.

Orice mare operă intră-n lumină cînd raza aceluia far, străjuind istoria artei, istoria în general, zăbovește o clipă asupra ei, și cade din nou în umbră cînd raza se îndepărtează.

Malraux aparține epocii în care se elaborează deopotrivă teoriile culturii și sistemele formelor. Al patrulea capitol și ultimul, *Moneda absolutului*, este de fapt conflictul anevoios și deseori patetic dintre cele două exigențe — pe de o parte păstrarea nealterată a vocii specifice fiecărei culturi, iar pe de altă parte menținerea timbrului autonom al artei — conflict pe care noțiunea complexă de stil nu reușește să-l rezolve deplin. Artistul sau amatorul de artă care nu reține din operele trecutului decît calitățile lor specific plastice nu e decît «tipul superior al barbarului modern», căci primatul artei ne-a permis să descoperim că, mult timp și pretutindeni, ea a fost altceva decît artă pur și simplu. Aflat la stadiul cercetării, încă prizonier al mitului hegelian, Malraux se oprește la problema timpului, a timpului în artă, căruia-l intuiește polaritatea — elucidată însă abea în lucrările sale viitoare, cînd va încerca să discearnă raporturile ambigue dintre artă și istorie:

Precizarea pe care istoria o aduce cuceririlor artei aprofundează semnificația acestora, dar nu o elucidează deplin, căci timpul artei nu coincide cu durata istoriei... istoria încearcă să transforme destinul în conștiință, iar arta, în libertate.

Din trecutul cel mai îndepărtat, arta nu filtrează decît aurul timpului; «muzeul imaginar este cîntecul istoriei, nu ilustrarea ei», după cum, mai mult decît orice altă creație umană, «arta este un anti-destin».

Spania nu este pomenită în *Antimemorii*, pentru că e țara pe care Malraux nu a mai putut-o revedea. Dar în sublimul *Lazare* (1974), periplu dostoevskian pe tărîmul învecinat morții, amintirile luptelor din Spania năvălesc la căpătîiul bolnavului, însoțite de întregul cortegiu de imagini ale solidarității. «Fraternitatea, pe care destinul nu o poate învinge»². Creația artistică este și ea luptă revoluționară.

¹ André Malraux: *Les Voix de Silence*, Paris, 1951, p. 371.
Ibid., p. 621.

Ibid., p. 622.

² André Malraux, *Lazare*, Paris, 1974, p. 196.

iar muzeul imaginar un domeniu al fraternității în care Braque stă alături de Chardin, Cézanne de sculptorii romanici, iar Picasso de Goya.

În vara lui 1973, Malraux asistă, la Nisa, la inaugurarea Muzeului Biblic al prietenului său Chagall, iar săptămîna următoare — la vernisajul propriei sale expoziții cu Muzeul Imaginar, organizat de Fundația Maeght — la Saint-Paul-de-Vence — cu prețuri excepționale. Seara va vorbi într-un han din Mougins, la poalele colinei unde tocmai murise Picasso. Cîteva zile mai tîrziu, Jacqueline, văduva pictorului, îl invită să-i arate casa de la Mougins cu toate comorile sale, castelul Vauvenargues și mormîntul. Cel mai faimos craniu precolumbian e expus separat, într-o vitrină, la muzeul din Mexico, în fața unei oglinzi reflectînd trecerea norilor și aceea, continuă, a vizitatorilor. *Capul de obsidiană* (1974) e sfidarea artei în fața morții, înfruntarea dintre muzeul imaginar, al cărui principiu este metamorfoza, și Picasso, « un Saturn al metamorfozei », care i-a fost deopotrivă implacabil rival și argument perpetuu.

*Prin el, creația artistică se regăsea pe sine pînă în timpurile imemorabile ale cavelor, căci aventura ei se împletea cu propria lui aventură*¹.

Printre fețișurile și măștile sale, există și un idol-vioară la care ținea deosebit de mult. Îi evoca cu familiaritate autorul — « confratele cicladic » —, ca pe un simbol milenar și fratern al puterii creatoare cu care era, la rîndu-i, investit . . .

« Trebuie să fi murit de cîteva ori ca să poți picta astfel »² exclamă Van Gogh în fața « Logodnicei ebreie » a lui Rembrandt. Arlechin, simbol al artei moderne este și luntraș misterios al bărcii Umbrelor. Malraux a trăit de mai multe ori și a transcris în cărțile sale sentimentul orfic al acelei *reîntoarceri pe pămînt*, după o lungă călătorie și mai ales după confruntarea cu moartea. Celui revenit la viață, lumea îi apare scăldată în lumina sa dinții, ca și cînd atunci ar vedea-o pentru prima oară.

Nu e puțin să fii obiectul unui simulacru de execuție. Dator ez această experiență în primul rînd efectului straniu, aproape fizic, pe care-l exercită asupra mea conștiința copleșitoare a curgerii secolelor. Conștiință devenită și mai insidioasă datorită lucrărilor mele despre artă, căci orice Muzeu Imaginar presupune deopotrivă moartea civilizațiilor și resurecția operelor ce le aparțin. M-au fascinat secolele, raze de soare jucîndu-se capricioase în albia fluviului . . .³

Restituită prezentului prin metamorfoză, Creația artistică — enigmaticul și familiarul « confrate cicladic » — străbate secolele cu forța biologică a instințelor și statornicia viselor. Ea este suprema garanție a solidarității umane. Datorită complicității sale cu moartea, și unul pregnant sentiment al trecerii secolelor, marcat de umanismul său tragic, chiar dacă pot fi acceptate la fel de bine și alte concepții despre artă, ca aceea a lui Schiller, despre joc, sau a lui Bataille despre *sărbătoare*, Malraux este stăpînit, ca de o întrebare fără răspuns, de fluxul obsedant al Creației artistice, înregistrînd fiecare din mutațiile ei ca pe o *epifanie*. Calitatea superioară a acestui moralist clasic, poet romantic, gînditor modern, muzician fără pereche în orchestra plastică, pe care simplismul epocii noastre o socotește uneori melodramatică iar alteori mistificatoare, dar pe care Antichitatea o prețuia mai presus ca orice, este fără îndoială elocința. Ea presupune *exaltare*, credință civică și elan profetic.

În românește de A. L.

¹ André Malraux, *La tête d'obsidienne*, p. 279.

² *Correspondence complète de Vincent Van Gogh*, Paris, 1960, t. II, p. 845.

³ André Malraux: *Antimémoires*, pp. 16—17.

Guvernul helenic mă invitase pentru întâia iluminare a Acropolei. Trebuia să vorbesc, un poet grec traducându-mă, unei mulțimi așezate în umbră, între colinele ilustre. Le aduceam, luptătorilor greci din Rezistență și din război, omagiul luptătorilor noștri. În ziua eliberării Parisului, cu cirpe tricolore se făcuseră drapelul, în maquis-urile din Creta.

Noapte de vară, diadoul și prințesele în fața tribunei lui Demosthene, femei în mare decolteu șezând pe perne... Difuzoarele parcă frământau mulțimile indistincte care făceau înconjur Acropolei înspre Propilee.

Sosit seara, nu revăzusem nici Parthenonul, nici orașul și nici măcar tribuna de unde vorbeam:

«Acum încă odată, noaptea greacă dezvăluie deasupra noastră constelațiile pe care le privea straja din Argos când aștepta semnalul de cădere a Troiei, Sofocle când pornea să scrie Antigona. Și Pericle, când șantierul Parthenonului amuțiseră: «Dacă toate lucrurile sînt sortite declinului, spuneți măcar despre noi, secole viitoare, că am construit cetatea cea mai vestită și cea mai fericită...»

Atunci apărură pe Acropole luminile. Marinarii albi de pe vasele noastre de război, în radă la Pireu, urcau spre ea ca un bizar cortegiu de Panathenee.

«Acropole este singurul loc din lume bîntuit totdeauna de curaj și de spirit. Eshil și Sofocle nu ne-ar mișca în același fel dacă nu ne-am aminti că au fost luptători. Pentru o lume întreagă, Grecia suverană este Athena gînditoare sprijinindu-se în lance.»

«... Poporul care iubește viața pînă și în suferință, e totodată acela care cînta la Sfînta Sofia și care se exalta la poalele acestei coline ascultînd țipătul lui Oedip, merit a străbate prin veacuri: e singurul popor care celebrează sărbătoarea unui «Nu». Nu-ul de ieri a fost acela de la Missolonghi, acela al lui Solomos. Lumea n-a uitat că el fusese mai înainte acela al Antigonei și al lui Prometeu. Cînd ultimul ucis din Rezistența greacă s-a alipit pămîntului pe care avea să-și petreacă în tîla noaptea a morții sale, el s-a alipit pămîntului unde se născuse cel mai viril și mai vechi dintre refuzurile umane, — sub stelele care veghlară morții de la Salamina...»

ANDRÉ MALRAUX
(din *Hôtes de passage*)

Malraux rostind discursul în fața Acropolei



Malraux pregătind
« Muzeul Imaginar »



Pentru întâia oară, funeralii naționale unui mare pictor modern:
la catafalcul lui Braque, ministrul Culturii André Malraux (1963)



În jurul Muzeului Imaginar

dialog

CAILLOIS—MALRAUX

ROGER CAILLOIS : OBSESIA DURATEI

Un scriitor deschis spre lume cum rar a existat vreodată și care știe în mod constant să forțeze spiritul către o viziune nouă. Totul stă în ton, în formulă, într-o inedită artă de a convinge, pe care a făurit-o pentru sine, după chipul său : abrupt și hotărât așa cum ne apare el însuși. Nu raționează, nici nu argumentează : o gândire cât mai puțin discursivă cu puțință. Pornește de la evidența întrevăzută și redistribuie, pentru a o impune, datele problemei. Modifică relațiile, perspectiva, îndepărtează o aparență, pune accentul pe câte un detaliu neglijat. Și lată că, elementele reînnoite printr-o așezare neprevăzută, scintelază de un adevăr care pare dintr-o dată irecuzabil și care rămâne fecund chiar după ce examenul l-a adus la temerarea necesară. Răspunsul nu numai că precede întrebarea : o organizează, o așază, o completează, la nevoie o justifică. De aceea André Malraux pare că procedează prin străfulgerări și tot atât de bine, în eseu ca și în roman, știe să renunțe la tranziții. La el, un roman e mai puțin desfășurarea unei povestiri cât succesiunea unor scene semnificative, al căror deznodământ este adesea o brutală schimbare, deopotrivă imprevizibilă și obligatorie, întrucâtva asemănătoare cu tragedia greacă și cu romanul polițist (nu mă mir deloc că le-a sesizat atât de repede înrudirea). Aceeași înaintare palpitantă de intuiții precipitate. Autorul a lăsat să se asculte pe îndelete, în umbră, expresia lor, tălșul lor cel mai eficient. Enunțul este demascat pe neașteptate, ca la șah în atacul direct. Se dovedește atunci cu atât mai percutant (unul din adjectivele favorite ale autorului, cel puțin în conversație) cu cât surpriza vine să întărească tot ceea ce ni se dezvăluise flagrant și indiscutabil.

Un scriitor responsabil

Orice scriitor de mare forță își creează o retorică proprie, un stil inimitabil prin care poate fi recunoscut și care uimește. Cel de care ne ocupăm, preocupat,

aşa cum am spus, de univers, a fost aproape de la început scutit de cochetarile şi slăbiciunile lumii verbale şi închise, obişnuite omului de litere. În primul rînd, pentru că este în acelaşi timp om generos, om de luptă, combatant îndeosebi în războaiele civile. Nu visează într-adevăr nici la expansiuni, nici la hegemonii, ci pe orice teritoriu (pe al său în ultimul rînd) se alătură celor care-i împărtăşesc exigenţele. Este omul angajamentului şi al solidarităţii, nu al destinului local sau istoric, în sensul acesta mai mult partizan decît patriot. Expus, expunîndu-se, luptă cu arma în mînă, cum a afirmat, alături de cei ce iau parte la război fără să iubească războiul. În plus, mai tîrziu, om de guvernămint, adică om al responsabilităţilor şi al deciziilor, cîntăreşte cuvintele întrucît cuvintele îl angajează, ceea ce nu-l împiedică nicidecum să rămînă un om al condeiului, om al stilului. De aici, bănuiesc, dispreţul pe care-l nutreşte în mod cît se poate de legitim pentru subconştientul tenebros şi labirintic ca şi pentru resursele prea docilei dialectici: unul din purtătorii săi de cuvînt declară că judecă omul după ceea ce face, nu după mizerabilul nod de secrete furluşe care constituie viaţa sa interioară.

În aceste condiţii, autorul, după etimologie, nu cel ce creează sau execută — ci cel ce creşte — autorul nu caută să dea prin alchimie un sens mai pur cuvintelor tribului, ci conferă în chip firesc celor mai obişnuite un sens mai imperios, aproape dramatic, mai precis şi deci mai exigent.

Dimensiunea universală

Expus întregii planete. După Jules Verne şi Spengler, în acelaşi timp cu Toynbee şi Saint-John Perse, face parte din cei cîţiva oameni care, înaintea celorlalţi, şi-au dat seama de unitatea asteroidului şi de recurenţa vicisitudinilor istoriei. Aventura, explorarea, exploatarea întinderii virgine au umplut analele unei cuceriri ce se încheie cu străpungerea Transamazoniei în momentul în care primii cosmonauţi imaginează un alt fel de aventură.

Aşezarea imperiilor, promulgarea codurilor, calendarelor, lenta elaborare a lexicoanelor, a abecedarelor, a cadastrului, a farmacopeelor, tabelele de corelaţii între ierarhiile concurente, ventilarea competenţelor, sistemele de măsuri şi greutăţi, fiecare indice, fiecare paradigmă, fiecare reţea care asigură permanenţa instituţiilor şi moravurilor şi care conferă fiecărei culturi stabilitatea şi originalitatea ei inalienabile, înrîndind-o în acelaşi timp cu toate celelalte prin dorinţa de exactitate şi de perfecţiune, aceasta a fost cea de-a doua dintre enumerările prealabile descoperirii unei convenţe generale, care este de asemeni indisolubilă şi secretă.

Lui André Malraux, hazardul sau destinul, care reprezintă cealaltă modalitate de a citi acelaşi text, i-a rezervat domeniul cel mai ambiguu, misterioasa sinteză a simulacrelor prin care animalul — definit de el ca singurul care ştie că va trebui să moară — se dovedeşte de asemeni singurul care ştie să anexeze lumii din care a provenit, opere ce sînt altceva decît adăposturi, birloguri sau hambare: date noi care reflectă şi prelungesc universul, fiind primite de către specie ca o achiziţie ficită pentru totdeauna, ca un miraj de eternitate. De unde şi înverşunarea scriitorului de a dezvălui în artă o destinaţie ce depăşeşte estetica pură. În operă, frumuseţea apare ca o calitate aproape supranumerară, strălucire superficială acordată pe deasupra. Spre deosebire de valoarea expresivă, perfecţiunea formală nu devine perceptibilă decît dezbărată de ambiţia profundă pe care era destinată s-o satisfacă iniţial. Diversitatea stilurilor răspîndeşte un limbaj sacru, cu nenumărate coduri care reiau şi continuă acelaşi soliloquiul solemn. Dacă acest nobil limbaj traduce nevoia de a reprezenta lumea Zeilor de dincolo de moarte, el întreţine deopotrivă cer-

titudinea — pe jumătate presentiment, pe jumătate sfidare, în același timp protest și consolare — că dacă Zeii nu l-au făcut pe om nemuritor, acesta dispune de un mijloc de a le dovedi că au fost temători și în chipul acesta le slăbește blestemul.

Rolul morții

Celui pentru care vocația scriitorului constă în a transforma experiența în conștiință, confruntarea cu moartea îi aduce elixirul ce facilitează transmutația. Cu cât experiența este mai dureroasă, cu atât conștiința e mai ascuțită. De unde confruntările căutate de autor de-a lungul propriei sale existențe sau a celor închipuite pentru personajele sale; de fiecare dată, noutatea fiecărui detaliu al lumii îl încintă pe cel salvat: o floare, o furcă, un coș, conturul unei aripi de flutură sau blana tigrului, risul pescărușilor, frenezia circulară a girinidelor pe suprafața bălții, lungul șir neîntrerupt al creațiilor reîncepute ale naturii și ale omului, și chiar și în artă: idolii și inscripțiile rezugrăvite periodic, templul lui Ise reconstruit întocmai la douăzeci de ani odată, din esențe totuși imputrescibile. Veșnicii mereu reînnoite, mai emoționante în cele din urmă decât permanența străină a mineralelor și a stelelor.

O privire nouă, spălată de obișnuință prin orbitoarea apropiere a zădărniciilor care o pîndește, dă percepției celui păsuit de moarte (căci va sfîrși totuși prin a muri într-o zi) o rezonanță, și, de asemenea, o deznădejde hotărîtoare. Peripezia personală, care intră în alcătulrea oricărei opere de artă, nu emoționează nici universul impasibil, nici perseverența istoriei, nici rutina oamenilor sau a animalelor: noul își continuă deriva, caravanele — goana spre Samarkand, ogiva Ctesifonului își va proiecta umbra pe nisipul deșertului. Contextul cosmic proclamă o cronologie atât de înceată încît se îmbină cu eternitatea pentru seminția tîrzie și efemeră.

Referința îndepărtată

Prețutindeni atunci, medallii și fresce, giuvaeruri și poeme, efigil și cadențe sînt mărturia unei aspect real sau visat al lumii. Oamenii n-au cunoscut dorință mai tenace și mai universală decît să lase o urmă a trecerii lor, un blazon sau un tumulus. Îngrămădirea de pietre în echilibru lăsată de nomad se va preschimba în orice efigie, discurs, figură sau ritm capabil să captiveze memoria. Ea permite omului să ia loc prin procură într-un univers mai stabil, negreșit sortit și el să se prefacă în pulbere, dar nu atât de iute. Ea îl înlesnește astfel iluzia unei longevități, aproape chiar o existență de constelație. Certitudinea dispariției, fantasmagoria unui decor mai puțin friabil acționează asupra sufletului individual ca și asupra cetății asemeni unui imbold. Cel care, într-o scurtă înșiruire de catrene s-a încumetat să-i reunească pe cei încă pușini la număr care expun într-o schiță de *Muzeu Imaginar* și al căror genlu se înrudește în mai multe privințe cu cel al lui André Malraux, n-a greșit atunci cînd a definit tentativa obstinată prin care fiecare cultură își bolborosește la rîndu-l testamentul ca pe un... *suspîn fierbinte rostogolit din veac în veac*.

Stranie, constantă și aproape inexplicabilă revendicare. O împărtășesc cele mai umile seminții ca și civilizațiile epulzate, răzvrătitul ca și despotul. Ea n-ar putea însemna doar un capriciu sau un accident.

Reversul medaliei

Iată inventarul general conceput și amenajat în economia sa esențială: contrariul unei istorii a artei, mai degrabă un tablou — cu intrări multiple — al intențiilor, continuităților, osmozelor, paroxismelor, impasurilor care-i asigură atât unitatea cât și bifurcațiile. În același timp, mozaicul raporturilor inextricabile ale operelor cu clima, tehnica, moravurile, puterea, banii, credința. După anchetă, întregul patrimoniu al planetei se cufundă în mileniiile preistoriei, anexează o întreagă Kamceatka geografică sau mentală, fără să mai socotim resurrecțiile ce metamorfozează. De unde o învălmășeală, o pletoră care copleșește și descurajează. Foaia albă a lui Mallarmé precede neliniștea artistului. Fiecare cunoaște totul și se simte paralizat. Încetează de a fi condus de o necesitate intimă. E curind cuprins de un virej de sfidare și sarcasm, singurele valori ce par acceptabile într-o lume ce nu cunoaște nici transcendență, nici ofrandă. Lipsit de fundalul fabulos, dacă nu halucinant, care permitea artei să depășească anecdota și să evite arbitrarul (fantasticul nu e decât un subterfugiu sau un joc), e puțin spus că artistul insultă frumusețea, el recuză durata însăși și nu lasă opera să supraviețuiască gestului care o creează. Ca și cum codicilul ineluctabilului Muzeu imaginar, odată adunat și distribuit, trebuia în mod necesar, nu spun scris, cu atât mai puțin redactat, dar autentificat de Erostrate printr-o cruce zeflemitoare și funebră. Pînă și Erostrate știa cel puțin că prin crima sa ajunge la nemurire tocmai datorită prestigiului legat de minunea distrusă, și nu batjocorind ideea oricărei durabile splendori.

Concluzia studiului lui Roger Caillois a dat loc următorului schimb de scrisori:

ANDRÉ MALRAUX către ROGER CAILLOIS.

Nu pot decât să-ți mulțumesc pentru această analiză perspicace și remarcabil condusă. Dar concluzia ridică, pentru prima oară, problema capitală cerută de Muzeul Imaginar, a cărui existență nu mai este pusă sub semnul întrebării: ce valoare capătă aici arta? Te temi că ar putea să marcheze operele: «cu o cruce zeflemitoare și funebră». La întrebarea «Ce să facem cu ei?», dă-mi voie să răspund mai întâi că tare aș vrea să știu ce va face el cu noi, și mai ales cu succesorii noștri.

Primul Muzeu Imaginar, cel al memoriei și al gravurilor, a fost supus frumosului ideal, cu o diferență provenită «din natură»; idealizare și realism. Totuși: «la de-aici pocitanile astea!»

Cel de-al doilea a luat naștere dintr-un pluralism. Mai întâi, din opoziția, mai târzie decât pare, între arta medievală creștină și arta clasică. În pictură, din opoziția între Veneția și Roma; Delacroix a fost pentru Tițian, prin intermediul lui Rubens, ceea ce a fost Ingres pentru Rafael. Apoi, cu ajutorul explorării și al fotografiei, Muzeul Imaginar a descoperit marea artă religioasă; sculptura romanică a salutat marile sculpturi chineze, indiene, mexicane. Credința rivaliza cu frumusețea.

În fine, cel de-al treilea Muzeu Imaginar, al nostru, le înglobează pe primele două, nu fără a modifica muzeul clasic, ducând la abandonarea sălilor de artă romană. El anexează epocile îndepărtate și arta unor popoare primitive, Sumerul, plăcile din stepă, fetișurile. Conflictul iscat

între Chartres și Atena, poate, și lumea romano-helenică sigur, își capătă astăzi întreaga amploare și semnificație.

Nici explorarea, nici fotografia, nici chiar arta modernă n-ar fi izbutit să reînvie artelor primitive. Suflul muzeului imaginar este metamorfoza zeilor, morților și spiritelor, în sculpturi, atunci când și-au pierdut caracterul sacru. De unde un limbaj nou, deosebit de cele care au dat naștere operelor: limbajul corelării specifice a formelor și volumelor, a formelor și culorilor, căutată de artiști în propriile lor opere, și regăsită în catedralele și în grotele Asiei, în statuile sumeriene sau malteze, în fetișuri și măști.

Devine clar că Muzeul Imaginar nu se va reduce la înrudirea dintre formele sale. O statuie a lui Gudea — în adorație, zeu și templu — nu-i o statuie cubistă. Nu se referă la aceleași opere, nici la aceleași sentimente, nu se naște cu aceeași intenție. Sculptorii sumerieni au creat volume pentru a crea figuri sacre. Ai noștri au făcut-o pentru ceea ce se numea ieri opere de artă — să spunem, sculpturi. Dar metamorfoza începe să dăruiască artei sumeriene un limbaj care nu-i numai cel al volumelor. Spengler avea dreptate să spună că statuile egiptene vorbeau egiptenilor o limbă dispărută odată cu cultura egipteană, și pe care n-o vor mai vorbi nicicând; greșea însă uitând că ele ne vorbesc totuși, și că sîntem siliți să le auzim. Deoarece această limbă e limba corelării formelor, au afirmat-o aproape toți artiștii secolului nostru; dar numai a formelor? Sîntem din ce în ce mai puțin incredințați. Iar în momentul când se încheie opera lui Picasso, ce artist ar îndrăzni să spună că figurile sale convulsive de la Avignon, ultimele sale sculpturi, sînt numai relații între forme, culori și volume, în sensul în care este și opera fiecăruia din marii săi rivali? Întrebarea pe care Muzeul Imaginar ne-o pune prin intermediul lui Picasso este cea pe care ne-o pune prin intermediul lui Matisse, Rouault, Braque sau Chagall?

Dubla întrebare nu se adresează unui dublu muzeu, căci Picasso nu-i defel un pictor suprarealist; domeniul, mijloacele sale sînt de ordin plastic. Dacă nu așteaptă de la pictură viitorul pe care-l așteaptă Braque, el păstrează sau reînvie același Paradis, același sfînt intercesor: Cézanne. În ciuda unui grav conflict asupra sfîntului Vincent van Gogh; căci dacă Picasso ar fi pictat la rîndu-i Corbîl, ar fi pictat dușmanul cel mai mare al tabloului lui Braque. (Ceea ce de altfel a făcut, prin intermediul altor subiecte.)

Aceasta dovedește că Muzeele Imaginare ale măestrilor noștri posedă aproape același tezaur. Muzeul este mai puțin enigmatic decît Tezaurul său mai puțin fecund poate, dar îl provoacă.

Vizitatorii expoziției de la Fundația Maeght se vor afla față în față cu întîlnirile sau opțiunile unui om născut la începutul veacului nostru. Cred că oricine va descoperi aici, cu sau fără voie, propriul său Tezaur și nu « o Kamceatka geografică sau mentală ». Cred că va simți o valoare necunoscută, cea care a dat naștere acestui tezaur. (Nici mai mult nici mai puțin necunoscută, dealtfel, decît domeniul sfîntelor forme ale lui Picasso înainte de-a le fi creat.) Cred în fine că același lucru se întîmplă cu Muzeul Imaginar în totalitatea sa: își formează Tezaurul său, iar noi nu facem decît să-l descoperim. De-aceea nu pot vedea în acest Muzeu o aventură grandioasă și nehibzuită; de aceea nu pot spune: nimic nu rezistă în fața lui n-ar trebui să-l

urmeze pe Picasso într-o creație care pare să-i proclame singurătatea. Ei îl urmează totuși; Tezaurul se formează totuși, în sinul unei redeș-teptări ce pare să nege posibilitatea existenței sale. Muzeul nostru lma-ginar este legat de arta modernă care-l însoțește sau care îi dă naștere, prin legături mai complexe decât cele ale asemănării. Nu voi spune că în el sau prin el « artistul nu lasă opera lui să supraviețuiască gestului care a creat-o ». Căci operele sale supraviețuiesc pentru noi (e chiar principala lor trăsătură comună), iar gesturile creatorilor contemporani își proiectează lumina, prin intermediul metamorfozei, asupra celui mai vast Muzeu pe care l-a cunoscut o civilizație. El nu ridiculizează defel « ideea oricărei durabile splendori »: ci impune propriile sale minuni. Deoarece credem că-l înțelegem în timp ce el e cel care ne alege; credem că alegem formele tezaurului său, dar ele se nasc din însăși viața. Faptul că ele se nasc din el, iar nu din valorile preconceptuate de noi, le supune meta-morfozei nu zeflemelii. Acest Tezaur există într-atit încit este prezent în discuțiile din toate atelierelor. Mulți din predecesorii lui au crezut că sînt nemuritori; el este, fără îndoială, primul care știe că nu este. Și poate va dezvălui urmașilor noștri valorile care guvernează operele sale. Pentru că noi le ignorăm, nu cred că trebuie să marcăm aceste opere cu o « cruce zeflemitoare și funebă ». Căci nu le ignorăm mai mult ca pe celelalte valori care animă civilizația noastră, prima ce se vrea moștenitoarea întregului trecut al planetei; și prima care ignoră valorile sale supreme, valori pe care nici dumneata nici eu nu le confundăm cu cele de la care ea se reclamă — în mod atit de greșit.

ROGER CAILLOIS către ANDRÉ MALRAUX

Scriu acest rapid răspuns, dragă André Malraux, mai degrabă pentru a confirma o înțelegere decât pentru a accentua o eventuală diferență. Voi merge direct la esențial. Cînd avansează că i se întîmplă artistului con-temporan să nu-și lase opera să supraviețuiască gestului care o creează, nu e coniectură vană sau clauză de stil. O iau ca atare. De nenumărate ori zloarele au consemnat cazul unor artiști ce-și distrug pe loc operele prezentate sau, mai ales, recurg din principiu la materiale instabile, de-formabile sau destinate unei explozii imediate.

Totul se petrece ca și cum artistul care pînă atunci se străduia să transfere creației sale perenitatea ce-i fusese refuzată, dezamăgit, de-cepționat, sceptic în legătură cu importanța operelor sale și a șanselor lor de supraviețuire, preferă s-o la el mai înainte și, de necaz, le înfestează cu propria-i mortalitate, înverșunîndu-se să le facă și mai instantanee decât el însuși. E drept că nu uită să convoace la holocaust martori și fotografi. Ce contrast, totuși, între acest cabotinaj ce oferă opera ca victimă sacri-ficială și anonimatul celor care s-au abținut să-și semneze lucrările și le-au rezervat mormintelor pecetluite unde nici o flîntă vie nu avea să le vadă.

Răsturnarea nu s-a produs deodată. Dumneavoastră ați descris admi-rabil prima fază. Îmi amînteam de expunerile dumneavoastră decisive, cînd, în muzeul din Seul am văzut vizitatorii închinîndu-se și depunînd

ofrandele — monede, bancnote sau fructe — în fața statuiilor lui Buda care sînt acolo, totuși, exclusiv ca opere de artă. M-am gîndit că e puțin probabil să surprind vreodată la Luvru, sau chiar la Prado, vreo mistică închinîndu-se sau reculegîndu-se în fața unui Isus pe cruce, ceea ce n-ar ezita să facă în plin cîmp, în fața unei troițe sau a unei biseri cuțe. În Occident, Muzeul desacralizează prin simplul fapt că e Muzeu. Iar Arta are aceeași putere chiar și în interiorul sanctuarelor. Mulți din cei ce intră în capelele pictate de marii artiști contemporani — unii credincioși, alții nu — ocolesc ca să admire frescele și nu-și amintesc întotdeauna contemplîndu-le, că ele reprezintă Dumnezeu lor și că se află în lăcașul Lui pămîntesc.

Iată laicizarea artei, care e punerea ei în libertate. Această trecere, care înseamnă nașterea Muzeului Imaginar, am aflat-o de la dumneavoastră mai înainte de a o constata. O frază a lui Valéry mă avertizase de altfel că și după risipirea credinței, chivotul legii rămîne. Dumneavoastră ați confruntat templele credințelor vii sau dispărute.

Urmează (este al doilea stadiu al răsturnării, cel pe care am încercat într-un mod atît de stingaci să-l descriu) clipa cînd artistul în libertate — acea libertate care-l făcea pe porumbelul lui Kant să creadă că zboară mai bine în vid — găsește inventariată în fața lui totalitatea (ceea ce pentru moment e totalitatea) raporturilor de forme, culori și volume, fără ca nimic să nu i se arate destul de imperios pentru a-i trezi dorința de a elabora o scriitură, de care e de altminteri convins că se va pierde printre mulțimea de stiluri. Și aceasta anunță timpul sarcasmului, ce urmează, după cum s-a putut prevedea, supralicitării noutății, cînd fiecare căuta să arate că nu imită pe nimeni mai degrabă decît să devină înimitabil. Pentru că vă referiți la Picasso, vă voi face confidența că mă întreb dacă feroacea devorare la care a supus mai multe mari opere picturale anterioare, nu este deja o manifestare a acestei surde panici, și a revanșei.

Muzeul Imaginar, așa cum l-ați conceput, nu este o Kamceatkă geografică sau mentală, după cum nu este nici dreptul de a recuza vreuna. Dar el le reunește pe toate, pentru că are vocația de a primi excelentul și semnificativul întregii întinderi a planetei și a cronologiei. Și cu atît mai bine. Dacă m-am temut — cel puțin o vreme — ca această abundență să nu sterilizeze în aceeași măsură în care îmbogățește, a fost nu din reticență sau din pesimism, ci din dragoste. Mi-am mărturisit teama pentru a o exorciza.

Cum scuturătura e dură, s-ar putea ca și paranteza sardonică să fie lungă. Am totuși încredere în reluarea lungului marș. Doresc în orice caz, dragă André Malraux, să nu vă îndoiiți că temerile mele nu sînt decît celălalt versant al generoasei dumneavoastră convingeri.

În românește de SANDA RÂPEANU și RUXANDRA SOROIU



Marmoră, idol din
insulele Cyclade,
mileniul III a.C.

ANDRÉ MALRAUX

neocritica

Individul, care umple secolul XIX și o parte din secolul nostru, merge de la original la singular, de la ambițios la clinic, de la Rousseau la Napoleon, de la Napoleon la Zarathustra, de la acesta din urmă la Barrès și la Gide. Individualismul se destramă, împrăștiat de bomba atomică, lăsându-ne în dar biografia.

Pentru prima oară, o civilizație prela moștenirea culturală a planetei. Chiar dacă civilizațiile succesive ar fi organisme și s-ar asemana, a noastră ar prezenta două caracteristici fără precedent. Ar fi în stare să arunce în aer pământul și să reunească arta începând cu epoca preistorică. Ori, această civilizație nu este deloc sigură că biografia ar explica opera artistică, și nici că ea ar fi singurul mijloc de abordare a individului, sau măcar cel mai indicat.

Omenirea a cunoscut *Viețile* exemplare ale antichității, *Viețile* neexemplare ale lui Vasari și multe altele. Apoi *Viața* coabitează cu autobiografia de la *Confesiunile* Sfântului Augustin până la cele ale lui Rousseau. Urmează marile biografii ale secolului al XX-lea și ale veacului nostru. Istorică în aparență. Totuși, asemenea romancierului, dar grație unui procedeu mai subtil decât ficțiunea, biograful preface un destin suportat în destin stăpinit.

Asemeni literaturii vii pentru noi, literatură a celor în viață și a morților, biografia aparține istoriei, evoluției. Când sensul metamorfozei domină evoluția și creează propria sa istorie, o nouă tentativă de a surprinde omul va lua naștere oare paralel cu cea pe care o cunoaștem? Cum să numim cărțile, din ce în ce mai numeroase, asemănătoare celei de față? Gîndul ne duce la vechea denumire *Miscelanee*, dar mulțimea acestor varla le face să pară, chiar atunci cînd nu pun întrebări, tot atît de interrogative pe cît erau de afirmative cele de altădată. Să le numim deci *Colocvii*.

* ANDRÉ MALRAUX: *Néocritique* — postface inédite — în Malraux: *Être et dire*, Pion, 1974, pp. 297 — 337.

Nașterea unui gen literar îndeamnă la reflecție, căci ele sînt puțin numeroase. În 1900, a citi însemna aproape întotdeauna : a citi un roman ; în 1945, la întrebarea : « Care este evenimentul literar cel mai important dintre cele două războaie ? », eu am răspuns : « Înlocuirea literaturii Gallimard cu literatura Payot : de la Editură la Literatură ». Literatura-literară publicată pe vremuri la N. R. F., și continuînd pe cea de la editura Mercure pentru simbolişti, de la Lemerre pentru parnasieni, de la Renduel pentru romantici, nu mai este decît un capitol al enormului catalog al editurilor capitaliste sau comuniste — noul domeniu, pe zi ce trece tot mai vast, al cărților care nu sînt nici studii, nici poeme, nici romane. Colocviile nu-și găsesc locul în nici unul dintre aceste trei genuri. Dar mașina de fabricat cărți, Editura, nu suprimă Literele, ea le anexează — și Colocviile îi aparțin în mod esențial. Este instructiv să proiectăm un gen nou în trecut, să ne imaginăm romanul secolului al XIX-lea în secolul al XVII-lea, o *Fedră* a lui Balzac, rivala *Prințesei de Clèves*, sau o scriere analogă acestuia din urmă consacrată la vremea ei lui . . . Laclos ? Un subiect bun : autorul *Legăturilor* și al notelor virtuozice despre educația fetelor, agent politic al ducelui de Orléans, inventatorul obuzului. . .

Și mai bine ! *Racine*, în ciuda gloriei sale.

Capitole simetrice cu cele ale noastre : Unitatea artei sale — Port Royal — Conversație despre Frondă — Contacte cu regele — Primele lui piese — Religia lui — Activitatea de istoriograf — Legătura lui cu poezia greacă — Cu Constantinopolul pe vremea lui Bajazet — Dialog cu un tânăr scriitor grec — Simboluri și alegorii — Racine și istoria antichității — Condiția umană a unui personaj secret — Epoca lui Racine — În sfîrșit, un capitol al susnumitului relativ la ceea ce precedă. Colaboratori : participanți la Frondă, confidenți ai Port-Royalului și ai Regelui, autori dramatici, un preot, un istoriograf, un elenist, tineri străini, un poet liric — o actriță poate. . . Ca supliment la ediția postumă : *Afacerea Otrăvurilor* ?

Jocul acesta îndeamnă la visare : el arată, mai bine decît o analiză, ceea ce îl deosebește de un studiu și de o biografie. Mai ales de cea scrisă de fiul lui Racine. O biografie modernă ar fi mai completă ? Ea ar pierde însă savoarea unică a epocii, proprie acelor oameni care ignoră ceea ce ignorăm și noi dar și ceea ce noi știm. Acvariul ni se oferă cu întreaga lui colecție de pești. Vom reuși să ne imaginăm contribuții originale și să le deosebim de imitații ? I-ar lipsi acestui ansamblu iraționalul pe care-l secretă o epocă și la care reconstituirile nu ajung, chiar dacă mobilele sînt de epocă, textele reunite fiind contemporane cu autorul studiat. În primul rînd, spiritul Colocviului nu există în acea vreme ; n-am reuși să creem iluzia lui decît printr-un montaj dificil și neconcludent. Însuși faptul de a-i reuni elementele este modern. Oricare ar fi natura acestui montaj, chiar dacă s-ar pronunța cuvîntul Dumnezeu numai în capitolul consacrat religiei, am citi o culegere creștină, prin concepția peremptorie asupra omului. Pentru secolul nostru, chiar un spirit mult mai liber decît Racine, Montesquieu din *Lettres Persanes*, apare dogmatic ca un « scientist » al secolului al XIX-lea. Comparată cu un Racine concludent, această carte ar proclama ceea ce constituia doar un murmur și anume că este un semn de întrebare. Ea ar pune în lumină echivocul fundamental prin care orice biografie stabilește cu întîrziere influența vieții asupra operei. Dar biograful se ocupă de viața unui personaj mitic. Statuia precede mărturia, ea fiind cea care provoacă această mărturie.

Demersul sculptorului nu este familiar. Ce vrea să facă Rodin atunci cînd începe să lucreze la *Balzac* ? Să scoată din rîndurile oamenilor cu biografie personajul suprauman care s-a ridicat la demnitatea creatorului *Comediei umane* așa cum tradiția a deslușit într-un Dante necunoscut profilul acvilin demn de *Infernul* său — așa cum toți marii sculptori greci au inventat-o, fiecare în felul său, pe Afrodita.

Majoritatea mărturiilor despre Balzac se adresează unor cititori care ar cunoaște doar un Honoré conform statuii lui Rodin. Și aceasta pentru a sugera, când fotografia pe care această statuie o transfigurează, când omul demn de această statuie.

Honoré nu se identifica cu puterea lui demiurgică așa cum Michelangelo nu se-măna cu *David*. Dar începînd cu busturile elenistice care l-au inventat pe Homer și pe Socrate la interval de 500 de ani, omenirea reclamă întruchiparea puterii creatoare. Homer devine propriul său bust, așa cum Afrodita devine propria ei statuie. Capacitatea de a încarna imaginarul va rivaliza cu puterea de întruchipare a zeilor. Asemeni Homerului din Alexandria, miticul Balzac umple spiritul uman cu simfonia lui confuză înainte de a căpăta formă.

Identificarea artistului cu geniul s-a născut odată cu romantismul. Grecii au cunoscut ceva asemănător în cazul făuritorilor de zei, dar zeii contribuiau la această operație; în vremea Renașterii, ea a fost efemeră, căci Donatello era încă mîndru să-și poarte șorțul de piele. Corneille nu este pentru nimeni un personaj corneilian; Louis Racine vede în geniul tatălui său « un lucru bine făcut ». Dar eroii romantismului: Michelangelo, Rembrandt, Beethoven, toți cei care pe Victor Hugo îi numește Semenii, începînd cu acel Shakespeare al antichității care este Eschil, pînă la adevăratul Shakespeare, sînt eroi în sensul elenistic, efigii ale geniului lor.

Aceste efigii se datorează în mare măsură dezagregării sufletului creștin. *Fedra*. se distanțează net de sufletul păcătos al lui Racine, al lui Jean, așa cum va spune preotul în fața sicriului. Pentru Victor Hugo, sufletul lui Eschil a scris *Orestia* și se împărtășește din același mister. Arta devine o dependență a geniului. Chiar în epoca Renașterii, cineva putea să albească geniul, dar să nu fie recunoscut. În domeniul literaturii mai ales. Petrarca, Ariosto, erau poeți obișnuiți, « de calitate mai bună »; pentru romantism, poetul cel mai puțin valoros este un Shakespeare « mai slab ». Artistul a încetat să mai fie un om care « face » poeme, tablouri, statui: verbul a face, atît de important pentru Greci, nu i se mai potrivește. Un zeu al artei se manifestă prin intermediul profesilor săi, dar cu toate că Olympio nu este întru totul Victor Hugo, nici Balzac, Honoré, efigia s-a născut. Căci romantismul care-l contestă și pe Balzac și pe Honoré, refuză deasemeni să vadă în Honoré un om ca toți ceilalți, care ar deveni Balzac în momentele lui de comunicare cu spiritele.

Așa cum orice romantism poartă în sine un realism al său din care se va naște realismul viitor, mitul artistului reclamă biografia sa. Una și aceeași forță contradictorie îl îndeamnă pe cititor să făurească un Balzac al său, care este de fapt cel al lui Rodin, și să-l domesticească apoi citînd *Balzac în papuci de casă*.

Încă de la primele rînduri, fie că-și dă sau nu seama (și de ce nu și-ar da seama?), Gozlan scrie în funcție de acel Balzac pe care creațiile adevărului l-au trezit în imaginația cititorilor săi, o efigie cu care ne-au obișnuit primele scrisori ale doamnei Hanska, și multe scrisori ale epocii — și pe care Rodin o exprimă în mod genial. Honoré nu are papuci de casă, pentru că papucii domnului Dupont n-ar prezenta nici un interes. Papucii, ar spune un romantic, nu există decît dacă picioarele sînt de bronz.

Tîlmăcirile viselor din Mesopotamia ne spun că la Babilon, unde nimeni nu le văzuse vreodată, oamenii visau frecvent caracatițe. În fiecare cititor al lui Balzac, miticul Balzac doarme, precum caracatițele necunoscute, în noaptea babiloniană. Orice carte consacrată unui artist se ocupă în parte de acest personaj simbolic, ancorat în epocă prin operă, biografie și prin mitologia sa — pentru că statuia de bronz a fiecărui artist este cufundată în iraționalul care-l unește cu cititorul.

Ar fi greu, dar nicidecum imposibil, ca această carte să fie înlocuită cu sinteza ei. Este cea ce s-ar fi făcut odinioară. În secolul al XVIII-lea ea ar fi fost considerată materie primă, din care un autor ar fi extras o povestire susținută. În secolul al

XIX-lea ar fi fost acceptate studii multiple pentru a ajunge însă la un discurs colectiv— așa cum, în domeniul biografiei s-ar fi ajuns la o narațiune continuă. Perspectivă la fel de elaborată ca și cea urmărită în pictură; ea implica, asemeni biografiilor, un sistem de valori. Colocviile refuză acest sistem, precum cubismul perspectiva lui Leonard.

Nici o biografie nu scapă de unitatea pe care-o datorează autorului ei, nici una nu pretinde acest lucru. O biografie nu-și pierde perspectiva tradițională decât atunci când imită acest cubism, pune în gura unor personaje fictive, teze aparent fictive. De ce nu ne-am închipui astfel cartea de față, n-am presupune că domnii Mukerjee, Takemoto și Chang Mei-yuan nu există, așa cum nu există domnii John Lehmann și Cyril Sulzberger (și eu însumi), iar profesorii Gombrich și Langlois ar fi colegii doctorului Gaudron și ai profesorului Plume? Prin acest joc, Colocviile ar respinge mijloacele care pretind să definească un creator în numele unei inteligibilități în care el nu se încadrează, prin însăși natura lui.

Biografia se supune scurgerii timpului cu o docilitate, în mod curios, contemporană cu atacul întreprins de către roman împotriva timpului cronologic. Dar acest roman nu mai încearcă să-și epuizeze personajele, așa cum proceda secolul al XIX-lea: Flaubert o cunoaște mai bine pe doamna Bovary decât îl cunoaște Faulkner pe Popeye. Or, revoluția romanului nu schimbă atitudinea noastră față de om, părerea noastră despre el. Romanul biografic coincide cu înlocuirea personajului de către caracter: Anna Karenina este un personaj, moș Goriot un caracter; prințesa de Clèves, nici unul nici celălalt. Ea s-a născut dintr-un gen dispărut, cu care romanul s-a înrudit: portretul.

Portretele noastre literare din secolul al XVII-lea ignorau în mod evident corelația goetheeană între individ și ceea ce îl transformă, corelație aprofundată de către Proust care-l continua pe Meredith. Dar atunci când Faulkner oprește timpul în loc, el nu contestă timpul (nu se va trezi copil a doua zi), ci narațiunea. Scriitorul stabilește între el și subiectul său biografic distanța pe care o stabilește între el și cei vii; nu există inteligibilitate a personajului istoric, acolo unde nu sînt personaje fictive. Nici o civilizație modernă n-a elaborat o noțiune a omului care să considere neglijabilă continuitatea lui, așa cum au făcut-o pe vremuri hinduismul și budismul. Unde și cînd se scurge o viață supusă reîncarnării prezintă puțină importanță, pentru că metempsihoza sau eliberarea se impune ca optică fundamentală. În timp ce contextul planetar pe care omul începe să-l suporte nu-l anulează ci îl pune în întrebări.

Colocviile s-au născut concomitent cu această perspectivă planitară, al cărei pluralism se opune perspectivei limitate a biografiei, a directorului de Enciclopedie, a secolului al XIX-lea el însuși. Pentru a-i substitui nu o altă cauzalitate, ci interogația care subordonează cauzalității și condiționări. Audiența unui artist este cu totul diferită de ceea ce se numea altădată glorie; chiar cea a unui gînditor care nu se sprijină numai pe știință, Freud sau Jung. Mai ales cea a unui artist care nu face apel la sentimente fundamentale: se putea prevedea că *Mizerabilii* va deveni popular în Indii, dar nu că *Poseđații* avea să fie publicat în Statele Unite în colecții de buzunar.

Adolescentul american care descoperă pe autorul *Poseđaților*, este subjugat de mit și de avalanșă de întrebări. El admiră cartea și pe autorul ei, dar încearcă pentru Stavroghin un sentiment mai complex, înrudit cu ceea ce simte pentru Vautrin sau Charlus; un simțămînt străin de cel pe care un adolescent indian îl are pentru Jean Valjean, căci prestigiul erolor exemplari nu ne surprinde, și *Mizerabilii* se identifică cu *Ramayana*. Dar mitul nu este neapărat exemplar. Astfel se explică apelul la valorile estetice. Durata unei opere, reîncarnarea și metamorfoza

ei au fost și mai sînt încă studiate în funcție de aceste valori; Racine era nemuritor pentru că aplica la perfecție reguli nemuritoare, Shakespeare, pentru că nu ținea seama de ele. Dar noi nu admirăm *Fedra* raportindu-ne la Aristot, o admirăm în ciuda lui. Ceea ce deosebește *Poseadații*, nu numai de un roman mediocru, dar chiar de *Anna Karenina*, se explică în mod evident numai prin geniul naratorului. Prezența marilor opere enigmatice: *Hamlet*, *Don Quijote*, *Mizantropul*, nu este asigurată de către primatul lor literar.

Nu trebuie să vedem în supremația de odinioară a romanului domnia traductibilului, ușurința transiterii. Există o lume a romanului în care prințesa de Clèves coabitează cu *Străinul* lui Camus; Sanseverina cu eroina din *Adio Armelor*; Faulkners cu Tolstoi, Balzac cu Dostoievski. Acesta din urmă a tradus *Eugénie Grandet*. Dar prestigiul lui Balzac îl urma de aproape pe cel al modei pariziene sau al dominației londoneze. Pe cînd orice literatură contemporană se naște într-un domeniu tot atît de vast ca cel al lui Shakespeare.

Tentația supremă a esteticienilor, spunea Valéry, este de a descoperi legile grație cărora să poată fi desemnate *fără greș* (sublinierea îi aparține) tablourile și sculpturile pe care lumea le va admira peste o sută de ani. Ceea ce l-a făcut pe Picasso să afirme că acești esteticieni aveau suflute de negustori de tablouri. Într-o civilizație care socotește posteritatea aleatorie, acel «fără greș» al lui Valéry, lupta împotriva hazardului, devine absurdă precum dorința de a scăpa de moarte.

Cine nu visează să surprindă posteritatea?

II

Muzeul imaginar clasic ne este tot atît de familiar ca cel romantic. În poezie, el se întinde de la Malherbe la Chénier, în fața Anticilor; dar el n-a observat că Antichitatea inventase *obiectul literar*. Antologiile noastre și-au schimbat conținutul cînd poezia și-a schimbat funcția. Ceea ce așteptau cititorii de la Booz *adormit* nu are nimic comun cu ceea ce așteptau de la *Săruturile* lui Dorat. Și odată cu Ronsard, poezia schimbase funcția mai mult decît avea s-o facă odată cu Victor Hugo.

Lumea poetică, începînd cu Evul Mediu pînă la Sfîntul Ludovic, n-a fost simțită ca o lume a formelor nici de către poeți nici de către auditorii lor. Dincolo de combinațiile de cuvinte, pe care Marii Retorici le vor complica la maximum, adevărata poezie medievală este legenda cavalească, este Tristan. Sculptorul catedralei din Chartres sculptează o statuie pentru a fi venerată, poetul inventează un nou episod al lui Tristan ca să fie crezut. Imprimeria va aduce cu sine raportul posesiv al poetului cu sonetul său asemănător celui al artistului cu statueta lui. Cu atît mai mult cu cît nu se vede în sonet, ca în cazul baladelor Retoricilor, o curiozitate, o jucărie, ci rivalul unui obiect literar reînviat, ceea ce însemna atunci: nemuritor.

Franța moștenește, în literatură și mai ales în cultură, primatul deținut de Italia în pictură. Tragedia clasică exprimă un înalt grad de civilizație, și prestigiul ei se explică prin acest fapt mai mult decît prin regulile lui Aristot. Voltaire îl socotește pe Shakespeare barbar. Tot Valéry va scrie (în *Caietele sale*, este adevărat). «S-ar putea ca Racine să fi pus pe fugă doi sau trei monștri de felul lui Shakespeare». Clasicismul nu s-a considerat un stil, ci Stilul însuși. Pentru a avea cîștig de cauză, romanticismul a trebuit să distrugă mitul perfecțiunii în beneficiul genului.

Cunoaștem, prin intermediul lui Victor Hugo, lista celor aleși de el. Homer, Eschil; Iov, Isala, Ezechiel; Lucrețiu, Tacit; Sf. Ioan, Sf. Paul; Dante; Rabelais; Cervantes; Shakespeare. Lista se oprește aici. Nu există purgatoriu, ca în pictură: niciunul dintre acești aleși n-a fost îndepărtat.

Noi am adăuga pe Sofocle, Virgiliu, pe Sf. Francisc poate. Mai puține Descoperiri Mari decât s-ar putea crede. În acest Muzeu Imaginar, figurează Israelul, Antichitatea, Renașterea. Noi le-am asocia simboluri mai curînd decât opere: lui Dante, Tristan dar nu Bérroul. Lui Homer, epopeile Orientului antic și ale Asiei? Nu. Israelul și Antichitatea exercită asupra noastră o complicitate formatoare care, la nevoie, trece bariera limbii. Pe cînd *Baghavat Gita* rămîne în Occident o hrană a specialiștilor, chiar în traducerea lui Gandhi. Nici un mit al Indiei sau al Chinei nu prețuiește pentru noi cît cel al lui Tristan, nici chiar viața lui Buda, sublimă cu toate acestea. Credem că Saadi a fost un rival al lui Keats, cînd, de fapt, el a rivalizat cu La Fontaine: poezii noștri, nu poemele sale i-au adus gloria. După romantism, Muzeul nostru Imaginar al sculpturii va anexa pămîntul; nu este, cazul, însă, cu cel al literaturii.

Apoi, Europa s-a pipernicit. Să nu ne așteptăm ca viitorul Shakespeare să semene cu cel adevărat. Dar poate că el se numește Baudelaire.

Căci Muzeul poeziei pe care-l simbolizează Baudelaire este tot așa de deosebit de cel al lui Victor Hugo, pe cît era cel al lui Hugo de al lui Ronsard. Cititorul trebuie să facă un efort pentru a ajunge la poet care nu i se mai impune (încă de la Racine...). Cea mai bună traducere din Hölderlin, din Keats, din Pușkin, nu ne face să simțim șocul pe care ni-l dă Rimbaud. Frumuseții îi succedase genul, geniului îi succede arta. De atunci, în fiecare literatură coexistă cele două Muzee imaginare. Unul, format din experiența umană și din noblețea lumii; celălalt, din ceea ce numim arta. Ambele întemeiate, pe voința de a crea trainic. Dar în literatură, ca și în pictură, o artă care-și descoperă valorile în ea însăși nu mai dă naștere unei estetici, ci unei problematice.

Așa cum geniul succedase frumuseții, biblioteca romantismului o înlocuise pe cea a secolului al XVIII-lea; asupra fiecăreia domnea o valoare recunoscută, fiecare își proclama propria sa estetică. Dar Muzeul Imaginar al literaturii s-a născut. Mai modest decât cel al artelor plastice sau al muzicii, care au caracter poliglot. Epocile îndepărtate, artele primitive nu au echivalențe literare. Dar dacă poezia nu cunoaște nestăvilita proliferare care invadează muzeele noastre, ea a cunoscut Renașterea. În ciuda lui Dante, în ciuda copiștilor din minăstiri, Virgiliu a răsarit din noapte ca o catedrală. Revoluția pe care artele noastre au operat-o constă în înlocuirea unor concepte dogmatice, cu un empirism irațional și invincibil.

Nici o estetică nouă nu este recunoscută: fiecare dintre noi își imaginează antologia sa; ansamblul lor contestat, acceptat totuși, formează Biblioteca Platelă. Dacă urmașii noștri — care vor citi probabil literatura vremii noastre cu conștiința metamorfozei — vor desprinde din această literatură un principiu ordonator, să știe că noi n-am cunoscut un astfel de principiu...

Viitorul poet genial va schimba funcția dobîndită de poezie sub domnia triadei Baudelaire-Mallarmé-Rimbaud. Metamorfoza profundă nu constă în conștientizarea școlii în care Mallarmé îi succede lui Baudelaire, sau Apollinaire lui Verlaine, ci în ceea ce înlocuiește discursul lui Victor Hugo cu visarea — chiar dacă regăsim mai apoi inefabilul lui Hugo. Pentru ca metamorfoza să albă loc, însuși conceptul nostru de poezie, valoarea pe care i-o atribuim, trebuie să dispară — așa cum s-a întîmplat cu cel de tragedie greacă și, la urma urmelor, cu însuși conceptul de literatură — așa cum s-a stins poezia noastră din secolul al XVIII-lea. O artă nu moare atunci cînd este contestată, ci cînd i se răspunde: « Ce importanță are acest lucru? »

Epoca noastră, care a cunoscut o dezvoltare fără precedent a biografiei, a tot ceea ce este biografie în istorie, pare să vadă în ea un gen etern de literatură asemenea fantasticului, și să considere legătura unui creator cu opera sa drept o abordare, în mod evident, privilegiată. S-a studiat mult sau s-a relatat « viața

oamenilor exemplari sau deosebiți » ; ceea ce numim marea biografie domină genul prin bogăția și întinderea ei, devine în mod manifest una dintre formele literare majore ale individualismului. *Balzac*-ul lui André Maurois, jocul lui Thomas Mann cu Goethe nu seamănă cu analele anecdotice ale lui Tallemant des Réaux. Această evoluție nu prefigurează desigur pe cea a Colocviilor. Dar să substituim ideii vagi sugerată de către cuvântul *Vieți*, un cortegiu tradițional : Plutarh, Suetoniu, Vasari, Tallemant, Saint-Simon, *René* de Chateaubriand și una dintre ultimele biografii ale lui Napoleon. Colocviile par chemate, dacă nu să înlocuiască acest cortegiu, cel puțin să se dezvolte lângă el, așa cum biografiile moderne s-au dezvoltat alături de *Vieți* și de *Studii*. Vedem apropiindu-se epoca în care se va spune : pe vremea biografilor. . .

Colocviul dispune, de altfel, de un câmp mult mai vast, pentru că metodele sale nu se aplică numai la viața individuală. El alege evenimente așa cum alege personaje : Marșul cel Lung, Hiroshima, Asasinarea președintelui Kennedy, se alătură precum actele succesive ale unei tragedii planetare. Colocviul încearcă același procedeu cu un *Gandhi* și o *Zi din Independență Indiei*, un *De Gaulle* și un 18 iunie. Mijloacele acestei abordări sînt din ce în ce mai numeroase, și nu vor înceta să fie în anii următori. Cum să nu ne dăm seama că epoca noastră încearcă să se apropie de individ pe o altă cale decît a cea individualismului ?

Metoda sa pare să substituie ecleraajului calculat, un număr cît mai mare de instantanee, crîmpele de film, umbre chinezești etc. Ea datorează mult jurnalismului și audiovizualului. Valorile sale nu sînt cele ale biografiei. Un biograf visează să-și epuizeze modelul. Chiar dacă individualismul nu speră să epulzeze individul, el consideră această tentativă fecundă, o încarcă de valoare, în biografie ca și în autobiografie. El se angajează în problema obsedantă a cunoașterii omului, pe care Colocviul pare s-o îndepărteze, sau cel puțin s-o amîne. Intemeiat pe psihologia tradițională : « Să cunoști oamenii pentru a acționa asupra lor », acțiunea lui urmărește totuși cunoașterea morților. Cel puțin, el se supune unei logici : Individualismul ia drept obiect și subiect, Individul. Se supune unui postulat : să cunoști Individul este cea mai bună metodă de cunoaștere a omului. (Lucru care nu este lipsit pînă la urmă de interferențe cu căutarea diferenței esențiale). Colocviul le scapă chiar celor care-i folosesc metodele, pentru că el comportă un caracter de vinătoare. Cel puțin superficială decît s-ar părea, această vinătoare își concepe pluralitatea ca pe o valoare, evită să o confunde cu eclectismul.

Pluralitatea Colocviului consacrat lui Freud în această colecție, îl asediază, apoi îl prinde sau îl pierde, asemeni farurilor Apărării antiaeriene, care urmăresc un avion. Provizoriul, pe care-l aduce metamorfoza, întîlnește aleatoriu pe care-l antrenează Colocviile. Catalogele acestora din urmă se dezvoltă, prin urmare, paralel cu conștiința celeilalte, și faptul nu trebuie să ne mire. Este necesar să alegi, ar fi spus secolul al XVII-lea, între a ști și a ignora. Dar epoca noastră vădește o înclinare foarte vie pentru științele problematice, în care psihanaliza și Istoria se întîlnesc cu marxismul și biografia. . .

Statele Unite joacă aici un rol important, pentru că scriitorul nu exercită supremația pe care l-a recunoscut-o Europa. Faulkner seamănă aici mai mult cu Picasso decît cu Voltaire sau cu Goethe. Un colocviu consacrat lui Hemingway se acordă mai bine cu personajul decît o biografie sau un studiu, care s-ar ocupa doar de arta sa. Legătura dintre literatura de astăzi, mai ales cea americană și audio-vizualul, duce la Colocviu : o emisiune televizată poate fi realizată mai bine în spiritul acestui Colocviu. Studiile se transmit în cadrul biografiei, al « *Vieților* », printr-un monolog. Biografia se eliberează de documentar grație actorilor, procedeu care face din cel prezentat eroul unei povestiri. Biografie sau roman, micul ecran renunță la analiză

în favoarea narațiunii. El evită Colocviul, chiar în forma primitivă a unor persoane reunite în fața unui aparat. El nu răspunde întrebărilor pe care le pune biografia: el le pune pe cele care nu figurau în biografie. Efigia se șterge. Individualism-biografie-roman formau o figură. Dar romanul este considerat, de puțin timp, ca un produs al vieții romancierului. Teatrul, gen major înaintea lui, se preta mai puțin la aceasta; abordarea operei, mai ales, era diferită. Se judeca o piesă în funcție de ce ar fi trebuit să fie, în funcție de reguli care făceau din ea o formă, aproape un obiect. Romanul se vrea curgere în vremea când mitul geniului îl va domina pe cel al perfecției — de care vasta literatură care investește astăzi romanul se îngrijește tot atât de puțin ca și el. Când cartea își alege drept erou un eveniment (Ziua cea mai lungă, Independența Indiei etc.), ea îi subordonează personajele, și în măsură și mai mare pe autor. Biografia acestuia nu mai prezintă decât interesul celei a unui geometru sau a unui violonist. Opera încetează să-l mai cheme pe scriitor ca pe un actor în triumf, să mai ceară de la unul și de la celălalt pașii de dans. Romanelor care se concentraseră asupra biografiei, le urmează romane cu caracter divergent. Producția editorială, în care Literele nu mai formează decât un departament, părăsește, încetul cu încetul, efigia ca și biografia. Dar ea nu abandonează literatura, ci o descoperă. Ea îl preface pe cel care anexează în anexat, izolează natura lui specifică, demonstrează numai prin situarea pe primul plan cât de puțin îi luminează istoria « evoluția și condiționările ». Colocviul nu mai pune în discuție biografia, nici măcar pe om, cel puțin în mod direct. El pune în discuție lumea scrisului, a cărei nouă rînduire și metamorfoză fundamentală le intuiește, așa cum a intuit odinioară pe cele din lumea artei.

III

Înainte de război, am avut ideea să cer scriitorilor să spună ce gîndesc despre scriitorii din trecut, care-i interesau. Această culegere de texte, publicată cu o prefață a lui André Gide, se întindea numai *De la Corneille la Chénier*. Dar se vedea aici metamorfoza literaturii. Concepusem cartea cu speranța că va fi reluată peste o sută de ani, sau, chiar dacă acest lucru nu se înfăptuia, cititorii din acea epocă ne vor citi cu pasiunea cu care am citit noi un *Tableau al Literaturii Franceze* asemănător, compus de către scriitori de la 1850. Gide consacră o parte din prefața lui semnificației pe care ar fi avut-o pe vremuri, în ochii criticii universitare, o asemenea inițiativă. Forța Universității constă în faptul că a preda literatura înseamnă în primul rînd a preda istoria ei care se supune, după opinia comună, curbei tradiționale: stîngăcie, perfecțiune, decadență. Ori devenea evident faptul că procesul literar zdruncină mai mult decât perfecționează, că o istorie a creației literare nu este nici o istorie a perfecționărilor, nici un cortegiu al celor care au pus jaloane. Pe lîngă aceasta, studentul sensibil la poezie nu descoperă poezii « de la origini în zilele noastre », el îi descoperă într-o cronologie discontinuă condusă de aflințele sale; și care nu începe cu originile, ci chiar cu zilele noastre: de la Verlaine la Villon, nu de la Villon la Verlaine. Deja conflictul între valorile oficiale și cele ale scriitorilor mai întîi, se estompa în fața ciudatului Imperialism al oricărei istorii a literaturii. Această culegere, intitulată modest *Tableau*, arăta că o vedere de ansamblu putea să nu se supună decât în mod accidental istoriei și să evite, totuși, mai mult chiar decât o istorie scrisă de un singur autor, critica subiectivă sau impresionistă. Lucrarea nu se opunea mai mult istoriilor literaturii alcătuite de universitari decât celei a lui Thibaudet; ea se lupta cu rivalii imaginari ai secolului trecut și ai secolului

viitor. Se aștepta un sistem ; se descoperea un domeniu și metamorfoza literară, în acțiune.

Cerusem tuturor colaboratorilor să vorbească despre preferințele lor. Prin aceasta, *Tablou* se deosebea radical de ceea ce îl precedase. Considerînd știut faptul că arta nu cunoaște nimic în afara talentului, cartea aspira doar să-i facă pe scriitorii de care se ocupa, iubiți mai bine, mai mult, sau într-altfel, să-i facă să fie prezenți prin urmare. Fiecare autor devenea regizorul scriitorului pe care-l alesese.

Nu ne-am dat seama că metamorfoza decisivă era aici, nu într-o transmutație a valorilor literare dobîndite de ani, și de care acest *Tablou* nu făcea decît să ia act. Această « critică », asemeni picturii cu care era contemporană, nu încerca să convingă prin argumentare, ci prin contagiune.

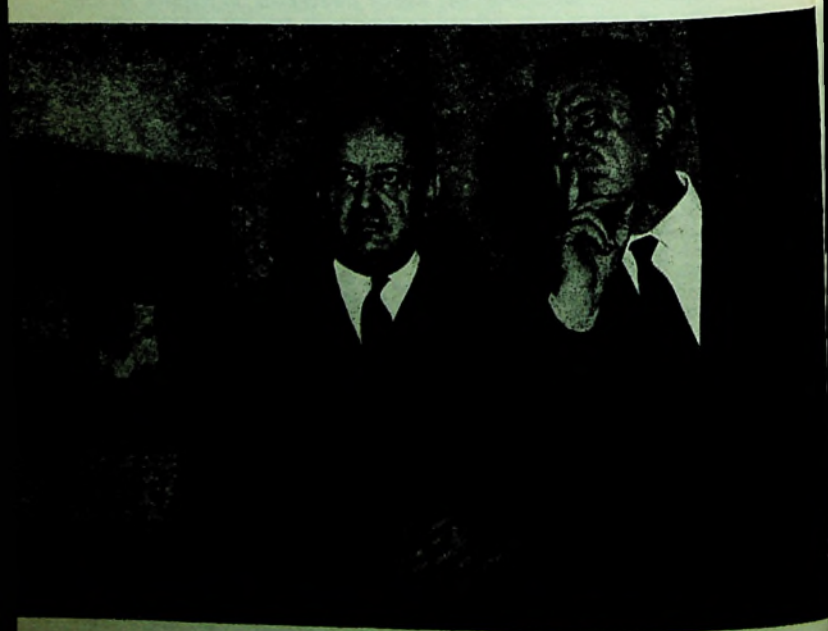
Dialogul nostru cu trecutul recunoștea ca valoare supremă prezența operelor, valoare fără ierarhii. Faptul că Gérard de Nerval, autor al *Himerelor*, este inferior lui Victor Hugo din *Legenda Secolelor*, nu prezintă interes, cînd este vorba de un poet: prezența nu se contabilizează. Un pitic învîiat nu este mai puțin uimitor decît un uriaș.

Ocupîndu-se de fiecare poet pentru el însuși, fie el Louise Labbé sau Cornille, această lucrare refuza perspectiva pe care antologiile o impun poeziei. Ele ezită între eșantioane și laureași. *Frumoasa Bătrînă* simbolizează un Maynard ale cărui poeme ar fi de calitate egală, ceea ce nu corespunde realității. Poemul ilustru al unui poet minor joacă un rol de transfigurare. El pare supus unui ideal de perfecțiune, pe care adesea îl ignoră. Și nu numai acestui ideal. Fie că selecția este făcută de către Gide, Arland, Eluard, sau Crépet, îndrumat de către Baudelaire, sau de către directorii anonimi ai antologiilor populare, toate antologiile se aseamănă și nici una nu seamănă cu desigur poeziei franceze. Reducerea unui poem vast la o piesă scurtă crează ceea ce am numit obiectul literar, bibeloul. *Amintire*, de Musset, *Olympio*, devin raciniene. Așa cum detaliile mărite fotografic trec drept expresionism, citatul antologic făurește poezie clasică. Villon este *Bătrîna care a fost armurieră*, Maynard, *Frumoasa Bătrînă*, Racan, *Despre fuga de lume*, Musset, *Amintire* și, bine înțeles, *Olympio*, sfîrșitul *Colibei Păstorului*, *Reculegere* . . . Pînă la Cel rău-iubit. Totuși, antologiile noastre, care impun clasicismul în prezentarea poeziei, consideră simțămîntul poetic drept romantic, în ciuda a tot ceea ce ne separă de romanticism. Ce valoare va înlocui nostalgia? . . .

Metamorfoza completă a unei civilizații de antologii nu se realizează, totuși, printr-o reformă, ci prin dispariția acestor civilizații ; puțin îi păsa Sfîntului Bernard de Antologia greacă.

« A înțelege o operă » nu este o expresie mai puțin confuză decît « a înțelege un om ». Nu este vorba de a face ca o operă să fie înțeleasă, ci de a ne face sensibili la valoarea ei. A nu înțelege o operă literară nu are nimic comun cu a nu înțelege o expunere. În al doilea caz, cititorul nu înțelege nimic; în primul, el se rătăcește. Printr-un proces de intenție, el i-a atribuit artistului un scop care nu-l aparține acestuia. Îi reproșează de a fi conceput, sau de a nu fi dus la bun sfîrșit, această presupusă intenție. Exemplul cel mai banal este inepulzabilul proces de mistificare, intențat atîtor novatori. Dar intenția creatorilor este oare riguros formată, sau sîntem victimele prejudecății, după care o scenă biblică de Rembrandt reproduce o scenă imaginată de el, un tablou viu, deci ? Gide se întreabă dacă Baudelaire nu se înșală asupra esenței geniului său. « Să făurești un clișeu, înseamnă să ai genul ». De aici, accesoriile lui de climir. Aceasta înseamnă că *Un cadavru* este considerat superior *Reculegerii* ? Fără îndoială, distanța între intenția inițială și opera împlinită ține de natura operei de artă. Dar dacă noi nu citim *Reculegerea*, așa cum o citea

Paris, 1967, Bienala Tinerilor, secțiunea
românească: André Malraux, împreună
cu Jacques Lassaigne, în fața unui tablou
de V. Mărgineanu.



Baudelaire, aceasta se datorează faptului că l-am citit pe Rimbaud și pe Mallarmé: metamorfoza ne desparte în primul rînd de geniu, prin creațiile care l-au succedat. . .

Gide insistă asupra acestei confuzii, pentru că cei care vedeau în artă un obiect de cunoaștere postulasu un « adevăr » al operelor, independent de interpretările succesive. Adevărul frescelor lui Giotto, din capela de la Padova, consta în ceea ce gîndea Giotto despre ele. Din păcate, el credea că imită natura, ceea ce nu justifică admirația noastră pentru duloșla lui suverană. Ar fi prea frumos ca artistul să dețină secretul geniului său. Geniile neștiute sînt destul de numeroase printre artiștii al căror talent a fost recunoscut de contemporani: Baudelaire, Nerval, Diderot, Molière, Cervantes, Shakespeare. Dar ce contemporani ai lui Cervantes și ai lui Shakespeare l-au considerat drept coloși? Este cunoscut dialogul: « Domnule Despréaux, care este cel mai mare scriitor din regatul meu? — Sire, este Molière. — Ia te uită! N-aș fi crezut. . . Dar dumneata știi desigur mai bine decît mine ». Curtenii gîndeau, ca și Ludovic al XIV-lea — și Molière deasemeni, de cele mai multe ori. Balzac, în ceea ce-l privește, știe că este Balzac; la Academie, nu va primi totuși decît un vot (cel al lui Victor Hugo). Prin « ceea ce constituie, geniul lui Baudelaire, Gide înțelege: faptul că noi îl admirăm. Este timpul să adăugăm elementul pe care noi nu-l putem cunoaște, și prin care secolul următor îl va admira într-un alt mod.

Nevoia de a desluși într-o operă promisiunea durabilității mi se pare, în ciuda lui Picasso, un simțămînt de vizionar mai mult decît de negustor de tablouri. Opera de artă, care a supraviețuit, ne impresionează ca venind dintr-un timp dublu ce-i aparține numai ei: cel al autorului său, și al nostru. Un Rembrandt din 1660 nu poate fi închis în această dată ca oricare alt tablou pictat în același an, și nici în cadrul anului 1976, cînd noi îl admirăm. Statuia de pe portalul din Chartres aparține în același timp secolului al XII-lea, vremii noastre — și eventual unui timp al artei, așa cum sfîntul, în fața căruia ne închinăm în catedrală, aparține totodată epocii sculptorului, eternității divine și timpului celui care se roagă. O operă contemporană, a cărei posteritate este asigurată, ar aparține și ea, unui dublu timp, al artei, al nostru și al viitorului.

Am făcut mai întîi din posteritate perenitatea gloriei. Victor Hugo « intrase de viu în imortalitate »: și rămînea acolo. Apoi, ea le-a făcut dreptate, tardiv, și poezilor blestemați, dar gloria dobîndită nu se mai stîngea. Fără îndoială, Antichitatea fusese uitată timp de secole, dar lumina alungase întunericul pentru totdeauna; spiritul îngust al clasicilor disprețuise catedralele, dar ele aveau să fie admirate mereu. Nu era nevoie de Boileau pentru a-l admira pe Villon. Viața postumă a operelor de artă putea fi prevăzută.

Noi, însă, n-avem această putere.

Sofocle a fost admirat de către contemporanii lui, ca și Corneille de către al săi.

De către elenistici și romani, ca unul dintre Părinții Tragediei, admirat și imposibil de imitat.

El a dispărut timp de o mie de ani.

A reapărut încărcat de o glorie comparabilă cu cea a lui Platon, dar Părintele tragediei devenea cel al unei arte rezonabile, care nu manifestă preferință pentru urletele lui Oedip și ochii lui scurși, și nici chiar pentru Tiresias. Așa cum Fidas devenise părintele anticilor, al lui Laocoon, al lui Apollo din Belvedere. Londra s-a uitat la figurile aduse de Lordul Elgin, cu o stupefacție deconcertată: ele nu semănau cu cele ale lui Canova.

În fine, gustul pentru epocile îndepărtate, descoperirea Coreelor de pe Acropole, învierea Olympiei au dat la iveală stilul sever. Fidas era admirat, în epoca

descoperirii adevăratului Sofocle, nu ca precursor al anticilor, ci ca ultimul și cel mai liric geniu sever — măsurându-se cu Lapiții din Olympia, cu Heracle din Egina, nu cu Venus de Medicis, nici cu mulțimea siluetei de la Père-Lachaise pe care ni le-au lăsat moștenire Alexandria și Roma. Racine, care cunoștea limba greacă, pare să fi văzut în eroii lui Euripide statuia de la Belvedere. . .

Ar fi ușor să-i urmărim, în sens invers, pe Gislebert de la Autun sau timpanul din Moissac. Și pe Homer, Virgiliu, Villon, chiar pe Shakespeare sau pe Racine. Nu există niciunul dintre marile noastre stiluri care să scape de metamorfoză, dat fiind că Renașterea a trebuit să reînvie un trecut uitat, iar romantismul un trecut disprețuit.

Noi nu mai confundăm metamorfoza cu importanțarea. Geniul lui Sofocle, al lui Fidias sau al lui Racine constă oare în ceea ce au admirat în comun secolele care i-au venerat? Dar aceste rațiuni nu au nimic comun între ele; versurile lui Racine pe care le știm pe dinafară nu sînt nici măcar cele pe care le-ar fi ales Boileau, iar sculptura medievală a înviat sub înfățișare expresionistă. Metamorfoza este mai vizibilă în artele plastice, căci atunci cînd nu recurgem la traduceri, noi confruntăm cinci secole de literatură cu cinci milenii de sculptură. Dar metamorfoza este aceeași, căci preferința noastră pentru o operă din trecut este determinată de Muzeul nostru Imaginar, domeniul nostru de referință. Ceea ce descopeăm în frizele Partenonului, se află acolo, nimeni n-ar putea să inventeze aceste lucruri. Dar Fidias vedea el oare frizele sale ca și noi? Această idee bizară s-a născut cînd s-a văzut în pictură și în sculptură arte imitative și a durat atît timp cît ele au fost apreciate în funcție de spectacolele reale sau imaginare pe care le reprezentau. Frizele Partenonului, care trezesc admirația noastră, au vorbit limba epocii în care au fost create, cea pe care o înțelegea secolul al XIX-lea și cea pe care au crezut că o înțelege Marile Monarhii. Goya n-a fost admirat de Picasso în felul în care a fost admirat de Baudelaire, de Victor Hugo, de Goya el însuși. Noi admirăm Fecioarele din arta romană întîlnite în locurile de pelerinaj, ca pe niște fetișuri, secolul trecut le-a admirat în alt mod, iar cei care le sculptau și li se închinau nu le admirau deloc. Fără îndoială că și Sofocle a admirat-o pe Antigona, dar nu în felul nostru.

Puține civilizații vor fi ignorat în mod deplin, așa cum o facem noi, temeliurile admirației lor. Noi am văzut multe capodopere exhumate, multe basorelieuri medievale, desprinse din supramulașele lor baroce, știm că s-a egalat pe nedrept epopeea Argonauților și *Iliada*, și că literatura elenistică s-a scufundat cu totul. L-am cunoscut mai întîi pe Dostolevski prin traduceri rudimentare, prin opere amputate, prefețe care-l puneau într-o lumină falsă, prezentîndu-l ca pe un Dickens rus. El a suferit în Rusia un purgatoriu de cincizeci de ani, justificat din punctul de vedere al opticii sovietice. Victor Hugo a părăsit de curînd purgatoriul său. Greșim cînd uităm că biblioteca este o invenție relativ recentă. . .

IV

Civilizația noastră, de oriunde, oricît de departe, se consideră moștenitoare. Cu schimbări diferite, cu răspunsuri și întrebări diferite. Dar nici metamorfoza, nici Colocviile nu cer răspunsuri. Să ne închipuim o carte paralelă cu cea de față, consacrată lui Engels de către scriitorii marxști. Unitatea ei ar pune în lumină multiplicitatea occidentală și caracterul ei interogator. Această cugetare înlocuiește adesea răspunsurile printr-o dialectică a întrebărilor. Aceste colocvii fără discuții, dat fiind că majoritatea autorilor ignoră textele celorlalți — fapt opus unor *Intrevederi* ca cele de la Pontigny — aspiră mai puțin la judecări de valoare decît la perspective, trezite de subiect mai curînd decît de interpretarea lui. A vorbi despre un scriitor

dintr-o perspectivă planetară, nu datorită talentului său, ci numai pentru că această perspectivă s-a născut, pentru că aceste colocvii apar simultan în marile capitale, stabilește un fapt cultural cu urmări sigure și imprevizibile. Se știe că de rodnică a fost metoda confruntării fotografiilor în artele plastice. Aproximarea feteiului de idolul pre-romanice reține atenția mai mult decât o teorie despre asemănarea sau deosebirea lor.

Dostoevski n-ar putea vorbi despre Julien Sorel conform perspectivei noastre. Colocviul, care s-a substituit dialogului, se ocupă mai puțin de înrudirea lui Julien cu Raskolnikov decât de luminarea, prin aceste ambiții paralele, a ceea ce separă cele două romane. Noi sîntem tentați să comparăm mijloacele la care recurg cei doi autori, fiecare în parte, pentru a transmite același sentiment. Iluzie. Aproximarea luminează nu mijloace de expresie, ci o deosebire radicală de domenii. Fie că este sau nu vorba de ambiție, ceea ce alege Dostoevski din multiplicitatea informă a vieții nu este identic cu ceea ce alege Stendhal. Ochelarii lor colorați nu au același filtru. Se poate duce analiza pînă la tehnica punerii în scenă, a psihologiei, a scriiturii chiar (variarea narațiunii pe care Flaubert și-o permite printr-o folosire în aceeași frază a perfectului simplu și a perfectului compus). Această analiză va fi mai puțin instructivă decât prima noastră impresie, pe care o exprimăm simplu prin: după ce l-ai văzut pe Raskolnikov, nu-l mai privești pe Julien cu același ochi.

« Lucrul cel mai important, într-un tablou, rămîne ceea ce nu se poate spune, scrie Braque, la optzeci de ani. Cînd un Colocviu internațional de proporții va fi consacrat lui Baudelaire (cum de nu există încă?) dar cum să traduci un poet? ... fără îndoială în fața unei arte care a devenit Declarația drepturilor Informulabilului, ne vom întreba dacă elementul specific fiecărei arte, ceea ce s-ar fi numit odinioară esența ei, nu ține de « ceea ce nu se poate spune ».

Să comparăm acest element specific cu muzica, merge ca sugestie; o artă este întotdeauna propriul său limbaj, și nici o operă nu se confundă cu suma componentelor ei inteligibile. Este totuși bine să nu uităm că orice operă mare seamănă cu libretul propriei sale muzici și că nu întîmplător se spune: mult de admirație. Dar s-a crezut că genul se elibera de concepte prin propria sa forță și nu că arta i-ar fi străină prin natura sa. Limitele a ceea ce se poate formula, distincte în muzică, sînt mai puțin sesizabile în celelalte arte. Pentru că pictura poate deasemeni să reproducă spectacole, un roman poate și el transmite o experiență umană privilegiată. Sonetele se fac din cuvinte, li spunea Mallarmé lui Degas, se fac deasemeni multe alte lucruri cu ajutorul cuvintelor, pe cînd gamele sînt puțin folosite în afara muzicii. Aproximarea ne dă iluzia capturii: ca artă, literatura se sustrage fără îndoială gîndirii organizate, în aceeași măsură ca muzica sau ca poezia atunci cînd este autentică. Îi considerăm pe Baudelaire unul dintre cele mai mari spirite critice ale epocii sale; ce ne-a învățat el? Același genul îl face să scrie *Farurile* și să-l descopere pe Manet dar studiile din *Curiozități estetice* sînt mult mai tributare argumentației decât imaginile *Farurilor*? Poetul evită să ne aducă o teorie a artei, el își exercită perspicacitatea care-l face să admire în timpul vieții lor pe Delacroix, Ingres, Corot, Daumier, Manet și alții. Într-o civilizație care acordă una dintre cele mai înalte valori ale artei, prezenței unei opere, un critic mare este în mod necesar profet. Dar ar fi refuzat el oare să aplice *Balcon*-ului afirmația lui Braque?

Jean Paulhan a fost în Franța, exploratorul cel mai inspirat al epocii sale; nimic din ceea ce a scris nu i-ar permite cititorului să descopere scriitorii așa de diferiți cum sînt Jouhandeau, Supervielle, Saint-John Perse (lista s-ar putea întinde pînă la capătul paginii...).

Motivul pentru care nici o estetică n-a supraviețuit — în afara cazului cînd se înțelege prin estetică: cîteva cuvinte despre artă — este fără îndoială faptul că

sistemele estetice cer o articulație a gândirii care nu se aplică nici artei nici muzicii. Dacă esența fiecărei arte este legată de inexprimabil, « ceea ce nu se poate spune » urmărește opera prin metamorfozele sale în așa măsură încât devine adesea ceea ce se poate spune. Manet, Picasso, venerază la Goya ceea ce constituia pentru el geniul său ascuns. Cézanne îl trezește la viață pe Piero della Francesca și pe El Greco; romantismul literar reînvie poezia noastră din secolul al XVI-lea și nu numai Pleiada, căci Victor Hugo îl exaltă pe Agrippa d'Aubigné, de la care Baudelaire împrumută primul epigraf al *Florilor răului*. Roșu și Negru al nostru nu este evident cel al lui Janin, al lui Viennet; este el oare cel al lui Taine și Bourget, care l-au exhumat? Sau chiar al lui Barrès, al lui Valéry? Parfumul de violete căruia *Mindș-tirea din Parma* pare astăzi să-i datoreze titlul, Lucien Leuwen al lui Valéry, Julien Sorel « napoleonian » apoi « în transfer de clasă » care au succedat monstrului lui Janin, Henri Brulard, sensibilitatea literară i-a descoperit nu inventat, ca și interpretările romanului. Toate acestea se aflau în *Roșu și Negru* din 1830, îi aparțineau lui Beyle, secerat în 1842. Precum fluturile în omidă. Pentru a face din *Mindș-tirea*, despre care vorbește așa de frumos Balzac, cea a lui Proust, timpul a transformat drama în operă. Stendhal se îndrepta desigur fără tatonări către această muzică; dar cum s-ar fi născut Fabrice al lui Proust, Lucien Leuwen al lui Valéry, dacă operele de prim rang și artele în general — n-ar întruni elemente cel puțin eterogene, uneori contradictorii, care țin după Braque de « ceea ce nu se poate spune »?

Digresiune

Aș vrea să precizez punctul de plecare al metamorfozei operei lui Stendhal. Părerea că el a trăit asemenea acelor happy few, ca un Valery Larbaud al vremii sale, a sfârșit prin a se încetățeni. Ar însemna să uităm că metamorfoza n-a fost numai estetică. În *Jurnalul Dezbatărilor* din 1830, cu ocazia publicării romanului decl, Jules Janin scrie: « El își plimbă cu un admirabil singe rece eroul, monstrul, printre mii de turpitudini, mii de neghiobii mai rele decât turpitudinile. . . . Partea remarcabilă a acestui roman este sejurul lui Julien la seminar. Aici autorul își sporește furia și groaza, este imposibil ca cineva să-și închipuie acest tablou hidos, « el m-a impresionat asemenea primei povești cu stafii pe care mi-a povestit-o dolca. . . » Un autor alcătuit astfel, trup și suflet, trăiește fără neliniște și fără remușcări, împroșcând cu venin tot ce întâlnește, tinerețe, frumusețe, grație, iluzii; cîmpurile înșeși, pădurile, florile, el le pustiește, le strivește. . . » Trădătorul este ascuns în faldurile cortinei! Ceea ce ne arată în primul rînd că relația criticului cu faptul românesc și-a schimbat natura. În mod evident, Janin citește *Roșu și Negru* în raport cu ceea ce trebuie să fie un roman; apoi în raport cu seminaristul Berthet; apoi cu romanele epocii sale, care au eșuat aproape toate; el îl apreciază în sfîrșit în raport cu ficțiunile socotite drept capitale (acestea nu sînt încă numeroase). Foarte puțin în funcție de viață, de o experiență umană pe care s-o opună celei a lui Stendhal; el îl judecă în numele unei convenții: vrea un echivalent al picturilor din Salonul oficial. Îl mai judecă raportîndu-se la biblioteca sa. Noi ne putem referi la același Berthet, sau putem simula; în mod evident, Janin nu se poate referi la biblioteca noastră.

Amintiri sau studii parvin pe căi aproape opuse. Noi nu-l vom cunoaște niciodată — pe Henry Beyle; dar cunoaștem *Scrierile Intime*. În opera lui Stendhal, în imaginea pe care ne-o formăm despre el, Dominique nu este un personaj mai puțin important decât Julien Sorel. Colocville ne aduc fără să le aprecieze mărturiile de ură, ne arată cum mitul ne leagă de trecut, din care, ceea ce l-a contrazis prea violent se șterge. Viennet, palr al Franței, academician, scrie în *Jurnalul său* pe care-l vrea postum: « Acest aventurier, aruncat pe străzile Parisului, cu un spirit echivoc și fără un ban în buzunar, a devenit furnizor de anecdote literare la un ziar bucurîndu-se de

credit ; dar cînd recolta lipsea, el inventa noutăți ca să-și plătească o masă. Și-a dat un nume de împrumut și l-a adoptat pe cel de Stendhal, a cărui turnură germanică atestă natura sectei literare care-l adoptase. Sfîrși prin a scrie cărți ; cea pe care a intitulat-o *Minăstirea din Parma* i-a adus un fel de reputație în rîndurile destul de numeroase ale mediocrităților literaturii contemporane. . . Nu știu cu ce ocazie îi vorbeam despre aceasta domnului Guizot, care avusese relații destul de amicale cu cenaclul, și care, în consecință trebuie să-l fi cunoscut pe acest potlogar : « Este o pușlama, mi-a răspuns, și eu am fost edificat. Un atac de apoplexie ne-a eliberat de prezența lui, la 24 martie. »

Ne gîdim la *Henri Brulard*, la *Amintiri egotiste*. . .

Să trecem peste iluzia de a regăsi *Minăstirea* din 1840, care prin virtutea timpului s-ar fi curățat de împeștrîcare, de poleială, de graffiti. Nu este de ajuns să radem poșhița de Janin ca să-l găsim pe Stendhal.

Să trecem și peste banala metamorfoză a gloriei, patină în loc de împeștrîcare. Să nu ne refugiem în : ce gîndea Stendhal despre aceasta ? (Am regăsi astfel cazul Giotto) Marii creatori fac rareori ceea ce cred că fac, și noi nu vedem deloc în *Minăstire* « o oglindă purtată de-a lungul unui drum ».

Să ne oprim în schimb, asupra metamorfozelor relațiilor dintre elemente — asupra a ceea ce pictorii numesc paleta. Ei înțeleg prin aceasta alegerea culorilor, și raportul lor relativ constant călăuzit adesea de către o corelație privilegiată : sepia și grenat la Rembrandt, cenușiu, bleu și galben de Neapole la Vermeer, etc. Să extindem cuvîntul la literatură care nu posedă un echivalent : ar fi stil, dacă stil n-ar însemna deasemeni scriitură. Elementele operei : Intrigă, personaje, înfruntări, analize, atmosferă, se assemblează ca și culorile. Există o paletă proprie lui Dostoevski și alta lui Stendhal, lui Rembrandt și lui Vermeer (îl omit pe Tolstoi pentru că el o ascunde pe a sa, așa cum o face adesea Velásquez). Lumea căreia îi aparține Julien și Fabrice și pe care o numim lumea romanului, nu se lîmtează la ficțiune. Ficțiunea, în sine, nu are culori deosebite. Or, relația unui personaj cu romanul cărui îi aparține s-a schimbat, de la 1840, atît cît și romanul el însuși. Personajul Fabrice se referea la o povestire, la talentul autorului său. Legătura lui originală cu povestirea s-a șters astăzi datorită relației cu autorul, așa cum atmosfera Milanului în 1796, cea de la Waterloo, din micile curți italiene, a fost ștearsă de către univărul lui Stendhal. Drumul pe care celebra oglindă este plimbată de către măști mozartiene nu parcurge Italia din 1820 ci cea a lui Henri Beyle, spațiu arbitrar și muzical în care se scufundă personajele, împregnat de un trecut în afara timpului, alcătuit din amintiri. Să transpunem *Minăstirea* într-un film modern, vom pierde vechea Italie și, oricare ar fi talentul regizorului, acea atmosferă pe care nici un film n-o va transcrie ; parcă am încerca să reconstituim cu cîteva fructe, o natură statică de Cézanne. La ce bun ?

Cînd un film făcut după o capodoperă figurează printre filmele de mare succes, editorii populari ai filmelor romanțate nu publică acea capodoperă, ci un roman « adaptat după film », o povestire a filmului fidelă valorilor sale sentimentale, etice, propriilor sale narațiuni. Să ne imaginăm această operație aplicată celor mai mari romane. În pictură, ea constă în a înlocui *Concertul cîmpenesc* printr-un tablou viu. Femela goală din roman, este narațiunea. Vocabularul nostru sugerează că Stendhal și specialistul romanului-film extras din *Minăstirea din Parma* au relatat amîndoi povestea lui Fabrice și a Sanseverinei, primul cu un plus de talent. Or, nu sîntem deloc siguri că un cineast abil, Hitchcock de pildă, n-ar putea povesti întîmplările lui Fabrice mai bine decît Stendhal, dată fiind evidentă superioritate narativă a imaginilor. Iar un rival al lui Simenon romanța filmul lui Hitchcock cu autoritate. Geniul lui Stendhal nu este narativ propriu zis. Totuși, la Dostoevski sau la Victor

Hugo, geniul se decantează când un artificiu îl eliberează de povestire. Bine înțeles, nimeni nu poate despărți *Crimă și Pedepsă* de Raskolnikov; dar cinematograful ni-l arată periodic pe Raskolnikov fără Dostoievski. Diferența între capodoperă și romanul-film, nu este de grad, ci de natură. Iar « paleta » autorului nu supraviețuiește încarnării personajelor sale.

Cea a Sanseverinei de către Maria Casarès, a lui Fabrice del Dongo de către Gérard Philippe, precizează modul în care transformarea personajelor și metamorfoza pe care o impune timpul sînt asemănătoare și ireductibil diferite. Să facă dintr-un Fabrice 1840, un Fabrice 1975, cu ajutorul costumelor din 1820, este lucrul obișnuit într-un film. Să luăm seama totuși: el nu transformă pe Fabrice al lui Stendhal, ci pe un Fabrice redus la biografia sa. Nu există identitatea între roman și film, ci între întîmplarea pe care pare s-o povestească romanul și cea pe care o povestește filmul. Or, așa cum un personaj românesc nu poate fi redus la biografia sa, un roman nu se limitează la intriga lui. Filmul a încercat să găsească echivalențe tuturor elementelor cărții, chiar intrigii. Aceste elemente reunite nu fac din film un echivalent al romanului; ele rămîn separate, la o distanță egală cu cea care desparte romanul de viață.

Filme condamnate, cu scadență mai mult sau mai puțin lungă; cele după *Karamazov*, *Moby Dick*, după Balzac, după Victor Hugo. Uneori s-au adaptat romane de valoare cu o respectuoasă fidelitate. Ce-i lipsește celei mai bune Anna Karenina filmate, în comparație cu romanul? Tolstoi. Cum să-i aplicăm epigraful: « Eu mi-am rezervat răzbunarea, spuse Domnul »? Imaginile emoționante ale unei povești de dragoste, nu sînt suficiente pentru a-i conferi sunetul eternității. Adevăratul Tolstoi este ceea ce nu se poate transpune după ce totul a fost transpus. Anna Karenina este indisolubilă.

Acest indisolubil înlocuiește întîmplarea prevestită, narațiunea. Lucru pe care nici filmul nici teatrul nu-l posedă, pentru că un actor nu este un personaj și pentru că un roman mare este un produs elaborat, separat de teatru, de cinematograful prin faptul capital de a nu exista decît pe plan imaginar. Aici apare iluzia de optică. Vorbim despre elementul specific al unei capodopere, care aparține totalității ei — fie că este numit muzică, parfum, paletă sau cu oricare alt cuvînt aluziv — ca și cum acest element ar fi *transcris*, ar avea un model: undeva, fie și în imaginația lui Stendhal, ar fi existat o Parmă pe care el ar fi reprodus-o. Mort fără să fi scris vreodată, Beyle ar fi dus cu sine *Mîndstirea din Parma*, violete funebre. Ori, nu există o *Mîndstire* nescrisă, așa cum nu există un model al unui tablou cubist. Cartea este rezultatul unei munci literare, al unui șir de manevre, cînd ale spiritului cînd ale instinctului, fiecare dintre ele repercutîndu-se; căroro romanțierul de valoare le dă o coerență deosebită; manevre inseparabile de el, și de țesătura romanească la care ele se aplică. Stendhal, Tolstoi, nu-și inventează intriga mai bine decît alții, nu spun mai bine povestea lor. Aceste criterii se aplică romanelor narative (romanelor polițiste mai ales), și nu constituie o garanție a supraviețuirii. Chiar dacă într-o zi va trebui să-l abandoneze pe Stendhal, ea nu reține povestea lui Fabrice, cea a lui Julien, ci *Mîndstirea din Parma* și *Roșu și Negru*. Nu povestea prințului Andrei ci *Război și Pace*. Prin ceea ce Tolstoi este Tolstoi, prin ceea ce Stendhal este Stendhal.

Adaptarea romanelor pentru ecran devine și mai instructivă cînd i se adaugă cunoașterea intențiilor autorului, și comparația unei capodopere cu romanele care l-au fost opuse la apariția ei. *Fanny de Feydeau* a rivalizat, în ambianța literară din 1857, cu *Doamna Bovary*. *Fanny* nu este un roman lipsit de valoare, el este mort.

Scrisorile lui Flaubert ne încredințează intențiile sale, și execuția lor. Il regăsim pe Gide: Flaubert s-a înșelat oare asupra a ceea ce constituia geniul său? Nu l-a

confundat cu munca? A crezut că-și stăpânește creația pentru că știa cum voia s-o execute și mai mult încă, cum nu voia. Mijloacele sale de expresie vor fi aceleași în *Salammô*, documentația înlocuind observația — ceea ce demonstrează limitele acestor mijloace.

S-au făcut mai multe filme după *Doamna Bovary*. Talentul lui Jean Renoir nu anulează distanța care separă un roman de o adaptare filmată. Dar această distanță nu este mai puțin mare nici, poate, mai puțin specifică, între acest roman și intențiile lui Flaubert. Este vorba de o muncă de șapte ani, nu de o capodoperă dictată în câteva săptămâni ca *Minăstirea*. Romanul se supune tot atât de fidel intențiilor autorului pe cât se supun descrierile sale modelului lor și tot atât de zădărnice. *Doamna Bovary* a cunoscut triumful și cu concursul scandalului; *Educația sentimentală*, la care se vor referi cu douăzeci de ani mai târziu toți romancierii naturaliști, a suferit un eșec din care Flaubert n-a înțeles nimic (Nici noi). Nu există o *Doamnă Bovary*, o *Educație sentimentală* concepute de Flaubert — totuși, ce multe planuri! — executate de el ca niște scaune, scaune pentru eternitate. Metaforoza, care asociază cele două romane devenite filme, va face deasemeni din *Educația sentimentală* sora geamănă a *Doamnei Bovary*. Dar dacă publicul confundă pe Flaubert cu Feydeau, scriitorii sînt lucizi: «Dacă acum asta este literatură, spune Alexandre Dumas, sîntem pierduți!» Ce se înțelege prin «asta»?

Nici povestea *Doamnei Bovary* nici cea a soției lui Delamare nici doar stilul lui Flaubert (care se pierde în traducere, și cartea este tradusă pretutindeni), nici analizele lui, nici atmosfera, nici descrierile sale: constelația lor, desigur. Inclusiv «ceea ce nu se poate spune». Dar poate fi conturat: prin care nici o operă nu se confundă cu suma elementelor sale, nici Ursa Mare cu stelele ei dispersate.

Or, ceea ce Braque denumea astfel, face parte din această constelație, sau o alcătuiește. Superioritatea evidentă a romanului lui Tolstoi față de filmul lui Clarence Brown interpretat de Greta Garbo nu este stabilită de o doctrină, ci de consensul care organizează bibliotecile Pleladel sau Clasicii de buzunar. Romanul lui Tolstoi este înrudit cu cel al lui Stendhal, al lui Flaubert, mai mult decît cu filmul care poartă numele eroinei sale. Și această rudenie va deveni manifestă cînd, peste cincizeci sau o sută de ani, romanul, încetînd să mai fie genul major, își va pierde supremația grație căreia celelalte genuri gravitează în jurul lui așa cum au gravitat în jurul tragediei.

Împăratul Augustus din *Cinna* nu este numai semenul lui Pyrrhus din *Andromaca*, sau al unui alt suveran de tragedie, mai mult decît împăratul unui film; el este mai apropiat decît cel al istoriei, decît Octavian chiar. Pentru a scoate în relief caracterul specific și deliberat al creației romanești, să comparăm un roman, oricare ar fi el, cu povestirea care-i seamănă mai mult: biografia unui bolnav, datorată unui psihanalist.

Va veni o zi cînd, a confunda un roman cu o imitație «a vieții» va părea tot atât de bizar cum pare astăzi, a considera pictura drept o imitație a unor spectacole.

Prin constelația sa, *Doamna Bovary* are acces la metamorfoză, inaccesibilă lui *Fanny*. Asemeni *Minăstirilor* din Parma și *Annel Karenina*. Ea își schimbă natura și atunci cînd devine un film. Dar în sens invers. Filmul distruge constelația grupîndu-și stelele conform povestirilor sale, transformînd personajele în persoane. Dar și supra-viețuirea distruge Ursa Mare, chiar cea pe care Flaubert crede că a stabilit-o.

Caracterul inexprimabil al unui opere — ceea ce rămîne din roman cînd se face din el un film — transcende oare metamorfoza? Uneori, ea îl dă la iveală; pare să-l desprindă. Este sensul celebrului: «În el însuși în sfîrșit...» Alteori ea îl modifică: insesizabilul în opera lui Stendhal nu este același pentru Taine și pentru noi, mai întîi pentru că Taine nu-l consideră pe Stendhal insesizabil. Moda distruge

repede ceea ce-i aparține, accesorii, tonul epocii, macabru lui Baudelaire, elocvența lui Victor Hugo. Dar ceea ce nu aparține elocinței, cele mai frumoase versuri din *Booz* sau din *Mormîntul lui Théophile Gautier*? Totuși, lumea s-a ocupat prea puțin de inefabilul virgilian, timp de un mileniu... Noi cuprindem domeniul comun lui Virgiliu, Racine, Hugo, Baudelaire, Mallarmé; el n-a căpătat forme succesive, lichid turnat din flaconul Racine în flaconul Hugo. Nu ne așteptăm ca o școală să-i urmeze, precum simbolismul Parnasului. Pe el îl numim poezie, atunci cînd vorbim despre ea și nu despre istoria ei. Ceea ce îi unește, în admirația noastră pe Stendhal și pe Dostoievski nu este mai puțin indefinibil. Dar faptul literar se situează dincolo de melodie și de povestire, așa cum faptul pictural este dincolo de armonie, și de subiect. Departe de a transcende metamorfoza, constelația și insesizabilul formează obiectul principal, în literatură ca și în pictură.

Nu putem concepe o operă capitală în afara metamorfozei, un *Rond de Noapte* independent de cele pe care au crezut că-l văd secolele care i-au succedat. În afara dialogului, ea nu mai există. Și ea nu poate fi pentru noi ceea ce a fost pentru Rembrandt, deoarece Rembrandt nu cunoștea pictura ce avea să-i urmeze. Acest tablou aparține genului numit « de corporație »; să-l înlocuim, figură cu figură, cu un tablou « de corporație » olandez, mediocru. El va îmbătrîni ca și costumele personajelor sale; va intra în trecut, nu în metamorfoză. Or, metamorfoza introduce tablourile sale în lumea picturii și abandonează tablourile mediocre în lumea comună a ceea ce ele reprezintă. Departe de a face ca operele de artă să intre în trecut, ea le sustrage, îl scoate pe Rembrandt din purgatoriul unde îmbătrînea și îl oferă accesul în lumea artei, situată în afara timpului.

Operația este mai puțin vizibilă în roman, mai întîi pentru că el este mai limitat în timp. Iluzionismul este comun celor două arte. Deși în pictură, în sculptură, el a fost mai întîi în serviciul spiritualizării și al idealizării, pe cînd în roman, a invocat diversele forme de realism. Mai întîi prin subiecte. Ce numim subiect, la Balzac? Tot ceea ce am regăsit cu siguranță într-o adaptare cinematografică — așa cum subiectul *Rondului de Noapte* este tot ceea ce pictorul mediocru ar trebui să păstreze: modelele. Și tocmai ansamblul modelelor lui Balzac se îndepărtează de noi, cade în trecutul comun. Trecut căruia îi scapă « vizionarul », cel pe care nici o adaptare nu-l exprimă, căci în metamorfoză el întîlnește lumea atemporală a scrisului, care nu imită lumea comună așa cum o afirmă iluzia logică a secolului al XIX-lea.

Pentru aceasta din urmă, opera, execuția unui plan, trebuia să dea examen de bacalaureat (mențiuni: succes, glorie, perspective de posteritate, în fața unui juriu numit vag public, și teoretic, critică). Roman sau tablou, se presupunea că opera era introdusă în lumea artei prin rangul pe care-l-i confereau critica sau academiile. Ceea ce nu mai suportă iluzia, fie ea și logică. Publicul cultivat, pe vremuri o castă, devine o mulțime; în întreg Occidentul, mijloacele de comunicare în masă îl retrag unel critici lipsite de dogme autoritatea de care dispunea. În 1857, ea plasase *Fanny de Feydeau* pe aceeași treaptă cu *Doamna Bovary*, și ignorase aproape *Florile Răului*. Cînd n-a mai fost comparată *Doamna Bovary* cu *Fanny* și cu *Verișoara Bette*, și Baudelaire n-a mai fost apropiat de Petrus Borel, ci de Racine? Cînd se eliberează o operă de lumea comună pentru a intra în lumea specifică unde ea nu mai dă bacalaureatul și se alătură operelor care au supraviețuit? Uneori foarte rapid: Lautréamont nerecunoscut, în cluda lui Léon Bloy și a lui Remy de Gourmont, îi datorează supra-realismului promovarea în Cartea de Buzunar. Alteori cu încetineală: consacrarea lui Baudelaire, pare să încheie un proces de pătrundere. Viața unui mare roman și cea a unei ființe umane par a fi paralele dacă prima este situată în timp. Viața omului trece de la concepție la naștere și apoi la biografie; cea a cărților de la pro-

iectul vag la publicare, apoi la metamorfoză. Viața unei capodopere în timp seamănă cu cea a unui om și prin ireversibilitatea ei: nu ne întoarcem de la operă la originea ei decât în felul în care revenim de la omul format la copil.

Nimic mai obscur decât acest punct inițial al operei, după ce metamorfoza a cuprins-o. Noi putem concepe (în van) o imagine robot a *Rondului de Noapte*, dar nu putem crede că această imagine a existat și că fiecare secol îi aduce deformarea lui particulară; ea nu există decât în aceste deformări așa cum faptele picturale ale lui Vermeer nu există decât în tablourile sale. Tcama de naufragiu pe care ne-ar inspira-o o metamorfoză fără sfârșit, ne îndeamnă să confundăm originalul — neizolabil — cu originalul, izolabil și definibil: Rembrandt a existat, el a pictat acest tablou, l-a privit după terminare. Dar dacă se poate considera terminarea unei opere o naștere, un punct *inițial*, genetică are un cuvânt de spus. Și noi cunoaștem destule texte ale unor pictori mari ca să știm că admirăm rareori în opera lor, ceea ce i-a costat eforturi conștiente. Nu numai Baudelaire s-a înșelat asupra a « ceea ce constituia geniul său ». (În ochii noștri, bine înțeles). Giotto nu se înșelase mai puțin — în alt fel. Metamorfoza *Florilor Răului* de la publicarea cărții nu este mai puțin complexă decât crearea ei. Intenția vagă a *Doamnei Bovary* se înfiripă în lumea scrisului, promovarea se împlinește în aceeași lume, unde romanul își întîlnește predecesorii care au supraviețuit. Balzac nu-l « face concurență » stărilor civile, ci lui Walter Scott și celor *O mie și una de nopți*.

Metamorfoza se arată în mod simbolic prin cea a numelui artiștilor; colonada albă pe care o cheamă numele lui Racine, sau ruinele Erebului care îl evocă pe cel al lui Victor Hugo; figură pe care a evocat-o cuvîntul: Racine, la Voltaire, Hugo și Claudel, pe care o va trezi peste o sută de ani la cei mai mari artiști ai noștri, care nu vor fi poate poezi. Ceea ce va lua locul antologiei noastre, locul Bibliotecii Pleiadei, nu este mai disornabil decât a fost Cristos pentru filozofii Romei care priceau sfîrșitul Romei antice, — și instaurarea stoicismului.

Cea mai completă metamorfoză pe care arta a cunoscut-o, este de a se naște: să poți admira statula sfîntului la care te rogi, *Tristan* pentru muzica sa și nu pentru povestea lui, un roman mare în ciuda intrigii sale... Imprevizibilă, următoarea metamorfoză nu este înimaginabilă. Ar fi de ajuns ca ea să subordoneze valorile artistice unei valori funcționale. Subordonare care a fost aproape generală în artele anonimatului; și de la *Tristan la Chartes*, ele nu sînt acte minore.

Arta funcțională a dispărut din realismul socialist, cu teme prefabricate cu « eroi pozitivi »? din producția cinematografică, unde stilul lui Eisenstein, al lui René Clair sau al lui Sternberg este aproape tolerat și nu domină narațiunea decât pentru specialiști? A dispărut oare din romanul polițist, ba chiar, simplu, din rîndurile majorității cititorilor, ale spectatorilor? Cîte secole îl despart pe admiratorul lui Joyce de cititorul destinat în mod exclusiv foiletonului? Putem presupune de altfel că relația lui Sofocle cu *Oedip Rege* a fost mai strînsă decât cea a lui Eisenstein cu *Potemkin*, și decât cea a lui Mallarmé cu *Herodiada*. Miza unei metamorfoze complete n-ar fi o formă de roman sau de poezie, ea ar fi literatura însăși.

V

S-a prezis — nu fără oarecare temel — că sensul metamorfozei purta în sine o inculpare a artei. Mă tem că a afirma: nu există artă fără norme, ține de aceeași iluzie de optică cu: nu există morală fără religie — și, confundînd mai întîi cauză și efect, confundă apoi metamorfoza și modele. Empirismul, pe care viața literaturii îl opune dogmatismelor, nu este valoare, nu este numai o experiență, este acvariu în care trăim; să privim biblioteca noastră și muzeele noastre. Paul Valéry deja, își nota perplexitatea în fața admirației sale pentru Shakespeare și Racine. Cît despre

moarte, nu este nevoie ca Sofocle sau Fidias să fie nemuritori, ci ca ei să poată renaște. Revoluția coperniciană, prin care artele gravitează în jurul nostru, nu implică nici renegare, nici eclecticism. La muzeu, sălile anticilor de după Fidias sînt goale. N-a fost trezită la viață nici poezia de proporții reduse, nici poezia amplă din secolul al XVIII-lea nici Dorat nici Lebrun-Pindare. Este surprinzător într-adevăr de a nu ne fi gîndit că o democrație populară ar accepta mai curînd judecata virtuoaasă a lui Janin despre Stendhal decît judecata estetică a lui Gide. Nici judecățile anului 2175 nu vor fi ale noastre. Deși considerăm aleatorii valorile succesive pe care viitorul le va conferi operelor de artă, considerăm legătura noastră cu aceste opere, asigurată. Printr-o favoare deconcertantă, noi ne situăm între paranteze istorice. Noi nu vom ști niciodată ce a însemnat *Leaica rînită* pentru un rege din Nemrod, nici chiar pentru cel care a sculptat-o, dar o admirăm cu siguranță așa cum procedăm și cu *Salvele* din 3 Mai de Goya, sau cu *Guernica* de Picasso. Bergotte îi scapă lui Proust, nu legătura lui cu *Vederea din Delft*. Știm destul de puțin despre Cervantes și Dostoievski, și mai puțin încă despre Shakespeare, foarte puțin despre ceea ce operele lor însemnau pentru ei, dar legătura noastră cu *Don Quijote*, *Frații Karamazov*, *Macbeth* este mai puțin echivocă pentru fiecare dintre noi, decît raporturile cu noi înșine; relația noastră cu artele vădește mai puțin scepticism decît agresivitate. Colocviul interogativ devine uneori propriul lui obiect, așa cum pînza devine subiect în pictura contemporană, și cum *Tabloul* a treizeci sau cincizeci de maeștri ai trecutului alcătuit de către treizeci sau cincizeci dintre contemporanii noștri devine un tablou de vinătoare.

« Mortalitățile » noastre provizorii i-ar fi uimit pe predecesorii noștri. Uimire instructivă, căci ea degajează din ruinele valorilor una dintre grinzile principale: aproape toate civilizațiile care ne-au precedat au văzut în om obiectul unei *formări*. Ele l-au interogată mai puțin decît au stabilit ceea ce trebuie să fie. O civilizație capabilă să formeze omul îi pune puține întrebări.

Secolul al XIX-lea răspundea la aceste întrebări cu : știința va răspunde *mîine*. Știința răspunde astăzi că descoperirile ei pot să-i distrugă pe toți oamenii, dar nu formează nici unul.

« Oamenii, scriam eu, au fost formați de secole pe alte căi : religia, familia sau exemplaritatea, imaginarul. Acesta din urmă fiind destul de important. Spania și Anglia, care-au întemeiat cele mai mari Imperii, posedau un cuvînt pentru a desemna pe omul exemplar : gentleman, caballero. Roman era de ajuns pentru Roma. Cultura s-a numit umanitate. Or, civilizația noastră, diferită în multe domenii de toate celelalte, este prima care nu cunoaște valori supreme. Animalul uman cel mai puternic este și primul care confundă exemplaritatea cu succesul. Ne închipuim din ce în ce mai puțin cum ar trebui să arate omul, — întrupare a ceea ce am vrea să fim ».

Noțiunile care asigurau formarea omului sînt pe cale de dispariție. În ambele sensuri ale cuvîntului, civilizația noastră se eschivează. Un creștin din secolul al XIII-lea, un ateu de la jumătatea secolului al XIX-lea ar spune că noi am transformat evident în problematic. Dante nu era dezorientat de om, nici Balzac de individ, nici Michelangelo de artă.

Dar civilizația noastră, poate din cauza forței sale, ne pare mai puțin informă decît secretă. « Cel mai extraordinar lucru, spunea Einstein, este că toate acestea au fără îndoială un sens . . . » De aici, forța gîndirii interogative, în secolul nostru. Mereu mai înfiptă în timp, sau în subconștientul nostru. Din această cauză tot mai întînuă. Printr-o interogare planetară, noi sperăm să atingem posteritatea, să întrevădem fermentul prin care operele se sustrag morții. Orice colocviu internațional joacă șah cu această posteritate apropiată, așa cum la intrarea mormîntului său, regina Nefertari juca șah cu nevăzutul zeu al morții, mizînd pe destinul său de cîncolo

de mormint. Privirea intrigată pe care o acordăm expoziției lui Picasso de la Tokyo este înrudită cu cea pe care-o acordăm expoziției de sculptură africană la Grand Palais. Colocviul pare să ne arate drumul pe care opera va trebui să-l urmeze ca să înfrunte marea. Asemeni biologilor cărora microscopul le-a arătat prima celulă, noi privim fascinați, licuricii, supraviețuiri precare rătăcind în noapte. Imortalitatea era mai puțin surprinzătoare.

Cine crede în valori literare fixe? Într-o literatură produsă de epoci și de autori precum merele de către pomi? Într-un roman imagine a vieții, sau oglindă de-a lungul unui drum? Tot mai credem pe nedrept că marile opere reproduc modele, reale sau imaginare. De la birjă la călătoria spre lună, generația care s-a născut odată cu secolul trăiește metamorfoza: băieții și fetele de optsprezece ani deasemeni, care sînt îndemnați cu amabilitate să ia loc într-o lume unde nu mai sînt scaune. Cine nu poate beneficia de mijloacele audio-vizuale? Cine n-a simțit că privește avioanele nu din fotoliul său, ci din fotoliul unui avion în zbor?

Or, metamorfoza pe care o datorăm propriului nostru avion, imensa derivă a trecutului, punerea în discuție a formelor literare, toată aventura scrierilor în vremea noastră, colocviul o sesizează cu mijloace mai eficace decît cele ale rivalilor săi. El jonglează cu aparatul fotografic: multiplicitatea punctelor de vedere îi este proprie. El își dă seama că nu succedă strădaniilor colective în cadrul cărora specialiști își puneau cunoștințele în slujba unei lucrări dirijate. La Colocviu, autori care se cunosc puțin sau nu se cunosc deloc, scriu ignorînd cercetările colegilor lor, iar planul de ansamblu, stabilit asemenea celui al metroului, nu are nimic comun cu narațiunea. Este vorba de a face un loc cît se poate de mare unui hazard limitat: se lucrează fără fileu. Dar fiecare an ne arată cum se desprind de aici tot mai multe eseuri, studii și biografii.

Asemeni autori forme noi, și în complicitate cu aleatoriul, Colocviul pare să stea la pîndă în zona irațională a lumii. Odată cu televiziunea, această formă se dezvoltă nu spre perfecțiune, ci ca la tir: tot mai multe împușcături la țintă, dar și în afara ei — și convingerea că nu s-ar putea împlini altfel. În multe privințe, această carte încheie o filiație căreia nu părea să-i aparțină: internațională dar contemporană, contribuțiile sale nu propun ultima metamorfoză a lui Plutarh.

VI

Așa cum omul a trăit înserat într-o lume a artei-circumscrie: de la zel, la catedrale, de la catedrale la colecții, de la colecții la muzee, de la muzee la Muzeul Imaginar, — tot astfel sîntem și noi locuitori ai lumii literaturii, variabilă și circumscrișă.

Trăim la sfîrșitul domniei tipografiei, între timpul cuvîntului și timpul apropiat al imaginilor; în epoca romanului între teatru și televiziune. Epocă în care cucerirea narațiunii de către media, abandonul narațiunii și a spectacolului pentru pictură, și problemele din ce în ce mai specifice ale acestora, pun simultan în discuție însăși natura operei literare.

Romanul suferă o dublă iluzie de optică. Pe de o parte narațiunea lui este asimilată narațiunilor epistolare; cunoaștem gloria romanelor epistolare, de la *Nova Heloiză* pînă la *Legăturile primejdioase*. Romanul ar povesti o întîmplare, precum scrisoarea, anecdote. S-ar trece de la modelul (viu) la transcrierea (literară) prin narațiune.

Cealaltă iluzie este străină de durată. Este cea a unei conformități fotografice, aplicată mai ales unor scene. Iluzie mai puțin puternică decît în pictură, pentru că un realism riguros ar trebui, așa cum a prezis Flaubert, să abandoneze povestirea. Dar în literatură ca și în artele plastice, iluzia se sprijină pe prejudecata că opera reproduce modelul. Or, sculptura începe cu zeli, literatura deasemenea. Modelul

oricărei arte realiste nu este decât unul dintre mijloacele artistului, împotriva stilului idealizator, sau religios. Realismul flamand, spaniol, francez, italian, rămîne legat prin umbră de idealizarea italiană; în literatură, naturalismul este legat prin povestire de romantici. *Circiuma* (*L'Assommoir*) a fost considerată simbolul realismului, povestea banală a Gervaisei și a lui Coupeau. Această poveste, această atmosferă, nu sînt deloc oarecare; pentru romanul epocii, ele sînt exotice. Obeicul nostru de a vedea în Zola un succesor al lui Balzac falsifică perspectiva: acest urmaș este autorul lui *Nana*. Dar *Circiuma* (*L'Assommoir*) s-a născut ca reacție împotriva *Mizerabililor*.

Zola nu se înșela în această privință, deoarece, cu toată datoria față de Flaubert, el a proclamat că naturalismul va urma romantismului. Nu există felii de viață, ci capite. Niri un romancier n-a scris *Circiuma* uitîndu-se la Coupeau, așa cum nici un cioban n-a devenit Glotto privindu-și oile. *Circiuma* este Coupeau plus Zola? Începem a înțelege, cu ajutorul metamorfozei, că pentru a trece de la un spectacol la un roman, trebuie să schimbăm referințele. Coupeau și Gervaise nu se raportează decât la viață. Zola nu se poate referi la ei fără să se raporteze și la lumile fictive făurite de scriitori. Toată lumea pare să fie de acord că biblioteca, lumea literaturii, nu este o referință constantă, dar nu-și dă seama în mod limpede că lumea scrisului, cea a artei, se formează prin asocieri. Cea a lui Zola ar fi a noastră, minus literatura de după Zola; așa cum Luvrul lui Cézanne ar fi al nostru, minus pictura de după Cézanne. Pe cînd prezența epocilor îndepărtate la Luvru face ca publicul să ocolească sălile de antichități, iar diferența între lumea scrisului din două epoci seamănă cu cea care separă Parisul lui Balzac de al nostru. Incendiul Tuileriilor deschide perspectivă spre Champs-Élysées, dar suprimă palatul. Știm acest lucru. Ne dăm seama în mod vag de acest lucru, pentru că lumea scrisului dintr-o epocă se confundă pentru noi cu cea a scriitorilor. Ni se pare că secolul al XVII-lea se hrănea cu Racine; pe cînd, chiar în 1830, biblioteca reală sau imaginară era înșesată de antici. Victor Hugo își construiește dramele în opoziție cu ei dar în funcție de ei, în numele lui Shakespeare și cu ajutorul melodramei, nu ca să povestească istoria lui Hernani. Pe vremea clasicilor noștri venerați, literatura franceză era subordonată: cine era Ronsard pentru Racine? Sau chiar Malherbe? Maestrul lui nu era un poet francez, ci Euripide. Conștiința unei literaturi franceze continuă, în fața căreia literatura antichității devine încetul cu încetul arheologie, acest simțămînt al fraților Goncourt, s-a încetățenit tot așa de tirziu ca și pictura modernă. Pentru a ne da seama de metamorfoza operată de către dispariția progresivă a Antichității, legată de cea a studiilor latine, trebuie să ne imaginăm că peste un secol sau două, întreaga noastră poezie, de la Chénier la Saint-John Perse, întreg romanul occidental de la Balzac la Faulkner vor fi suprimate. Nimeni nu scrie *Circiuma* pentru că a fost impresionat de Coupeau, și nu devine Corot pentru că ceața dimineții l-a emoționat. Romanul are la origine o intenție a romancierului. L-aș asculta mai curînd pe Picasso, decât pe Valéry care voia să detecteze această intenție și apoi să cîntărească mijloacele autorului: « Este totdeauna nevoie de un subiect, de o intenție, pentru a începe un tablou. Dar trebuie un subiect vag ». Cred că proiectul inițial al unui romancier este intradecibil un proiect vag, iar rolul lui, cel al unui ferment mai curînd decât al unui plan. Acest proiect nu se confundă cu un prim stadiu al *intrigii*. O narațiune limitată la relatarea faptelor va fi extrem de scurtă. Pe lîngă aceasta, un romancier veritabil se gîndește la intriga lui în funcție de elemente străine domeniului narațiunii. Este aici « Am vrut să fac un roman pitic » al lui Flaubert, sînt provocările lui Dostolevski. Cézanne pictînd după un motiv, nu se gîndește să-l imite: se gîndește la ceea ce va face din el pentru a ajunge la un Cézanne. Bineînțeles, el nu-și imaginează un model mintal: oricît de elaborate ar fi tablourile, ele nu se imaginează, se fac. Un roman

deasemeni. Dar domeniul de referințe în fața pinzei nu este natura : « Dacă aș alege un copac mai înalt, un riu mai albastru, etc. » Nu : Muzeul Imaginar îl obsedează pe Cézanne, tabloul către care tinde. Elementele sale se coordonează în lumea picturii, forme și culori, și nu în lumea copacilor și a soldaților în garnizoană : ele se nasc în Muzeul Imaginar, nu în viață, unde relația lucrurilor între ele este specific diferită. Proiectul inițial, activitatea principală a unui artist se situează în lumea operelor, nu în cea a lucrurilor. Prin repulsie ca și prin admirație.

Cu concursul individualismului și al Impresionismului, spre indignarea lui Degas, pictorii au crezut timp de o jumătate de secol, că pictorii cubiști vedeau compotierele în bucăți. Indubitabil, Tintoretto, Poussin și-au luat drept modele omulești de ceară ; ei n-au pictat aceste personaje, ci au pictat, după ei, sfinți în zbor, scene antice. În fața merelor lui Cézanne sau a soldaților la riu care se vor numi *Femei la scăldat* se poate vorbi de altceva ?

Cunoaștem planurile detaliate ale lui Flaubert. Nu sînt sigur că rolul lor n-a fost al unui îndreptar și al unui ghid ; oricum ar fi, nimeni n-a încercat să scrie, să pună în scenă, să filmeze, capitolele din *Bouvard și Pécuchet* care nu există decît în stadiul de planuri.

Și apoi, *Doamna Bovary*. El a citit prietenilor prima *Ispitare a Sfîntului Antoniu*. Au socotit-o slabă și declamatoare « Ar trebui să începi să scrii istoria nevestei lui Delamare ». Fapt divers local care va avea pentru *Doamna Bovary* tot atîta importanță cîtă a avut procesul seminaristului Berthet pentru *Roșu și Negru*. Dar faptul că Bouilhet, Maxime du Camp și alții, scriitorii de profesie, au afirmat că Flaubert relatase acea întîmplare, devine extrem de ciudat.

Iluzia se întemeiază pe ideea că un roman poate fi identic cu întîmplarea pe care-o povestește.

Începem să înțelegem că cea a Doamnei Delamare chiar dacă ar fi fermentul Intrigii (precum istoria lui Berthet) n-ar putea fi cel al romanului, pentru că « romanul » este totalitatea factorilor care fac din intrigă culerul a cărui haină este *Doamna Bovary*. Ca și în pictură, opera și modelul nu aparțin acelui univers. Dacă putem găsi în faptele diverse originea multor intrigi, dar nu fermentul unei cărți mari, aceasta înseamnă că adevăratul proiect inițial al romancierului se naște în lumea-scrisului, nu în cealaltă. Înainte de a semăna cu Mona Lisa, *Gioconda* aparține picturii. Fermentul filtrează, respinge, aspiră. El îl luminează pe Coupeau sau îl împinge în umbră conform exigențelor romanului în desfășurare, de celor ale unui model presupus. Prezența unui roman în biblioteca noastră mintală, univers specific de opere, este tot atît de legată de lumea romanelor cît este prezența lui *Cinna* de lumea tragediilor.

Proiectul inițial al unui mare roman eliberează viața de confuzia ei nelimitată. Ea își schimbă natura, așa cum pășunile informe încetează să mai apară astfel în ochii unui vînător. Voința de creație nu aduce, nu sugerează o arhitectură a universului. Ea îl filtrează în mod succesiv deoarece filtrul variază conform stărilor operei, ca și pupila pisicilor în întuneric, dar ea devine ceea ce Delacroix numește dicționar ; un catalog. Romancierul găsește aici datele de care are nevoie, inclusiv cele ale personajelor, așa cum pictorul găsește obiectele complementare atrase de golurile naturii sale statice. Pentru a le asimila mai curînd decît pentru a le însuși : o operă se elaborează mai curînd în felul unui organism, decît al unei parlide de șah. Căci în ciuda regulilor jocului, recunoscute sau secrete, această asimilare orientează cercetarea și ierarhia de la imitația presupusă de modele pînă la independența acordată unor personaje. Și conform caracterului aleatoriu al vîlleșii și al creației, nu conform unui destin genetic : sigură, schimbarea rămîne imprevizibilă, și unele

crisalide se miră că nu devin fluturi. Dacă mai târziu, metamorfoza adăpostește romanul, ea va adăposti un întreg: dar se va exercita asupra a ceea ce a provenit din ferment, din germinație, asupra scrisului, nu asupra a ceea ce el « reprezintă » așa cum se exercită asupra tabloului, nu asupra subiectului său. Opera se metamorfozează în lumea specifică în care s-a născut.

Elementele realului pătrund într-o lume a artei prin asimilare, lumea romanului nu figurează nici o reverie nici o fotografie imensă, ci o lume a cărei asemănare cu lumea comună, viața, este subordonată unei coerențe proprii, tot atât de riguroasă ca cea căreia lumea muzicală îi subordonează libretul sau baletul sale. Luăm cunoștință de această lume nu atât prin evoluția romanului cât prin dezvoltarea narațiunii audio-vizuale; ea nu face din roman numai un gen (ceea ce era deja) dar o convenție asemănătoare celei a teatrului sau a poemelor eroice (chansons de geste). Noi nu comparăm *Carmen* de Bizet cu modelul presupus al lui Méricée: Ce existență ar poseda un personaj de operă, în afara lumii operei?

Faptul că intenția inițială nu se naște într-o lume particulară ar lăsa să se presupună, chiar de către teoreticienii artei ca expresie a individului, ceea ce ei acceptă într-adevăr, cu condiția să n-o precizeze: că numai absența uceniciei îl împiedică pe un artist să se exprime tot atât de bine prin pictură, literatură sau muzică. Doamna Delamare nu l-ar fi dus pe Flaubert la crearea unui tablou, chiar dacă el ar fi desenat în mod strălucit; îndemînarea lui Victor Hugo nu l-a făcut să picteze echivalentul lui *Booz*. Ne putem imagina ce-ar fi provocat moartea acestei femei la Géricault. Dar nu pentru că Géricault se folosea mai bine de o paletă decât Flaubert: pentru că intenția în sine, subiectul în sine, nu există: nu există decât proiecte de opere. Creația lui Géricault s-a născut în dialog cu muzeul, nu cu biblioteca; cu lumea artei, nu cu lumea scrisului. Să fii pictor nu înseamnă oare mai înții aceasta? Arta începe cînd viața nu este un model, ci o materie primă. Inclusiv cea a creatorului.

Dacă prezența comună a operelor este asigurată de către un fapt creator ireductibil la gîndirea analitică, dacă *Roșu și Negru* nu este prezent pentru că este genial, dar este genial pentru că este prezent, cum se explică prezența sa? Fără îndoială prin interacțiunea între ceea ce se întîmplă sau ne înconjoară și lumea noastră a scrisului — dialog înrudit cu cel al lui Stendhal, al creației însăși. Ce este această lume căreia epoca noastră crede că-i presimte natura? Coordonarea limbajului, ca și cea a formelor, pare supusă vieții, or, noi o descoperim înrudită pe ascuns cu cea a muzicii. Și cea a artelor poate scăpa timpului: singura coordonare umană mai tare decât moartea.

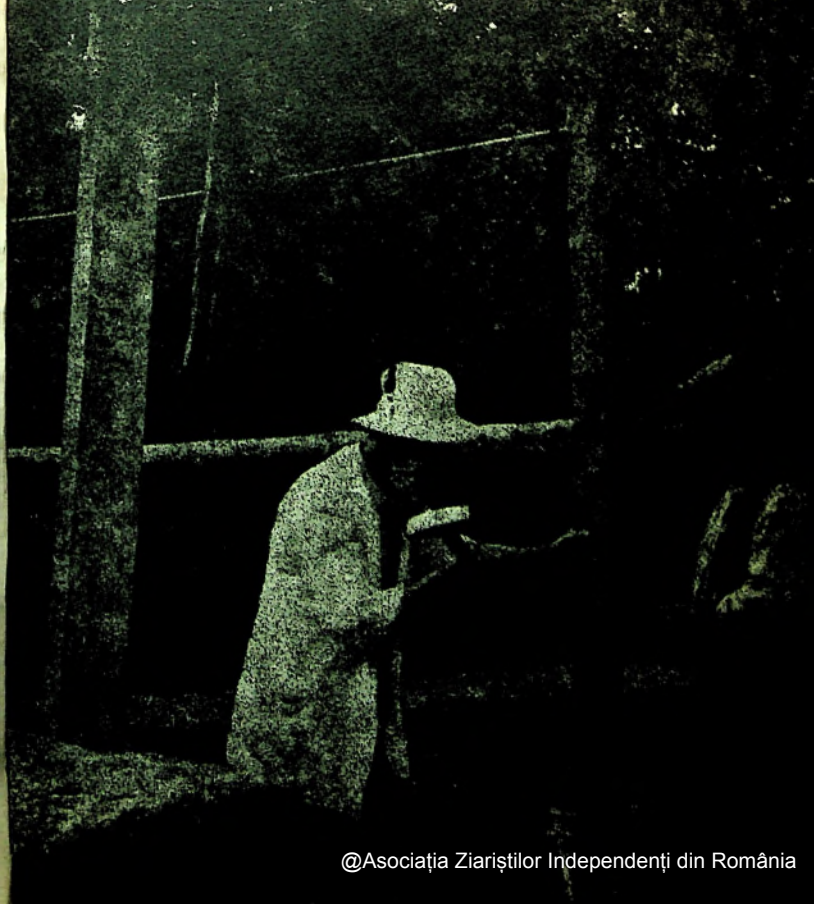
Literatura « prezentă » există în Pleiada noastră imaginară, nu în memoria noastră de viață. Succesiunile ei variabile, moștenitoare ale Olimpului capodoperelor de nesdruncinat, poartă ca un curent operele pe care le atrage magnetismul nesigur al creațiilor viitoare... Dar metamorfoza este legea supremă, pentru că orice prezent devine trecut cu o forță egală celei cu care se îndreaptă spre moarte. Lucru pe care l-am socotit de la sine înțeles, dacă metamorfoza nu s-ar opera cu pași catifelai, pe nesimțite. O operă ilustră sau nerecunoscută nu intră aici odată cu moartea artistului; moartea coincide rar cu transfigurarea. Dar tardivă sau nu, metamorfoza, antrenînd pe efemerii locuitori ai prezentului, îl transformă pe acuzat, în jurat cu rigoarea destinului.

Apoi reîncepe...

Dacă posteritatea nu mai crede în palmaresuri, metamorfoza mai crede încă în cooptări. Muzeul Imaginar și Biblioteca Pleiadei par imobile; firmamentul deasemeni.

În românește de ARISTIDA ERIMICIOIU

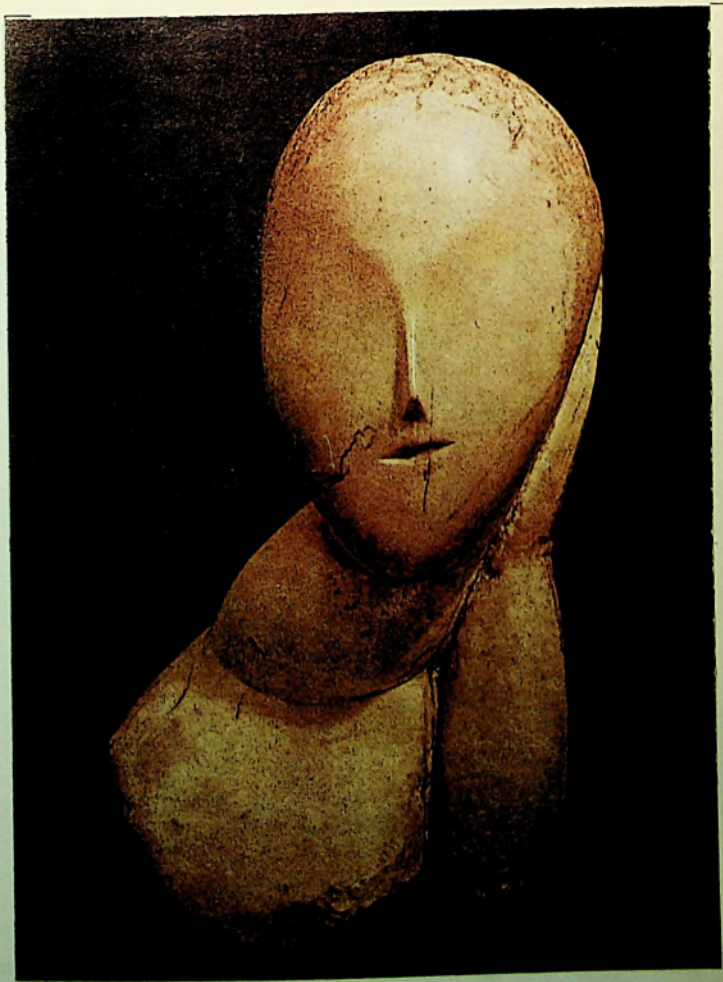
BRÂNCUȘI



BIRUINȚE ALE SPIRITULUI ROMÂNESC

BRÂNCUȘI

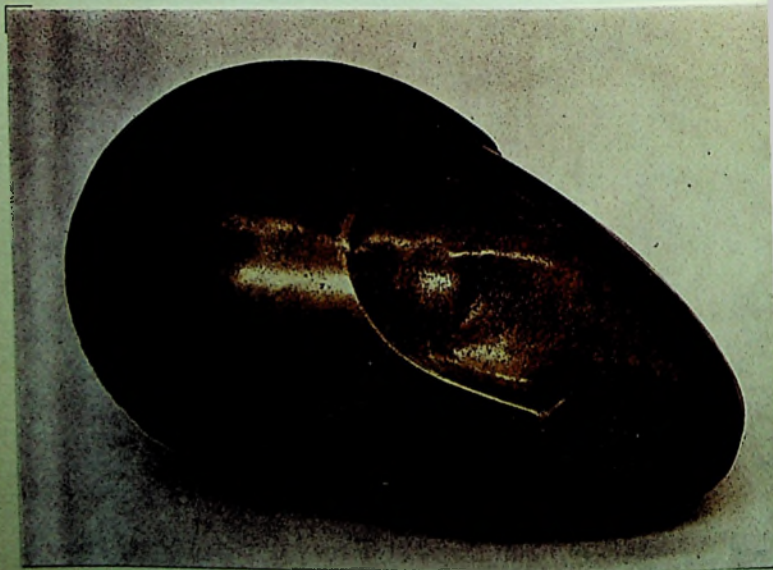
ANIVERSĂRILE U. N. E. S. C. O.



◀ *Muza*, marmură (1912) Colecția Ileana
Pociovălișteanu, New York

Domnișoara Pogany, bronz, 1913, Muzeum
of Modern Art, New York. ▶

Muză adormită, bronz (1910?), Colecția
Art Institute of Chicago





DAN HĂULICĂ

PURETÉ ET PLÉNITUDE

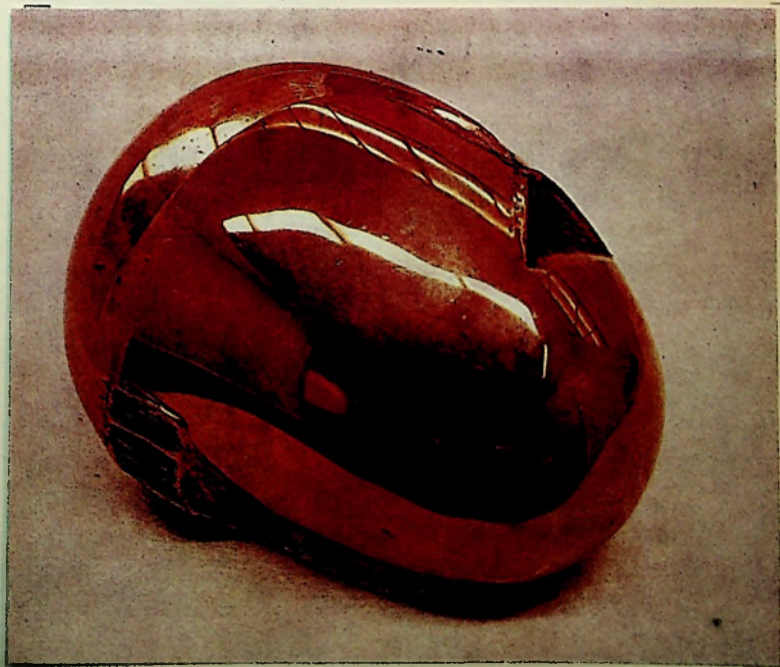
Ces derniers mois, le pays qui a donné au monde Brancusi a célébré avec une pathétique ferveur le privilège de l'avoir engendré. En évoquant, une fois encore, sa personnalité et son œuvre, la Roumanie, qui voit en lui un véritable *genius loci*, s'y retrouve elle-même. Rien donc de surprenant si, dans le déferlement inépuisable d'éloges, on aura pu déceler parfois certaines frénésies excédant peut-être un stricte fondement. C'est que, manifestation sans précédent par son ampleur, on aurait dit qu'en ces jours le pays tout entier commentait, rêvait, respirait Brancusi. Dans cette faveur, trop profondément enracinée pour être fragile, dont jouit un artiste de notre temps, il faut voir aussi le sentiment d'une dette de reconnaissance singulièrement semblable à celle qui nous ramène vers les héros fabuleux des premières ères historiques : ceux qui, aux origines, avec une vigueur exemplaire, étaient instaurateurs de civilisation. Héros lui-même d'une civilisation, la très ancienne civilisation paysanne de son peuple, qu'il a assumée de façon essentielle et qu'il a eu le don et la force de mettre au jour, afin de la confronter aux grands problèmes du siècle, héros sans rhétorique, Brancusi a illustré cette austère vocation que, dans le titre d'un ouvrage consacré au grand artiste, j'ai osé appeler : *l'anonymat du génie*.

Le dépouillement de son art défie, chez Brancusi, toute tentation de volubile virtuosité analytique : l'œuvre se tient devant nous, forte de l'évidence d'une vérité inéluctable, à la fois robuste et transparente. Mais elle le fait sans orgueil. Aussi, interdit-elle, dans la façon de l'aborder, fades précautions et velléités de respect conventionnel. Dans sa pureté abrupte, elle concentre l'attente de tant de millénaires qu'elle se dévoile franche et totale, à l'instar de la nature. Ce qui, chez d'autres, serait raréfaction exsangue, chez Brancusi est inusable plénitude. C'est là la marque permanente de son œuvre : dans le mouvement de s'offrir, amène,

Tors, onix (1922) (colecție particulară, New York) ►

Fiul risipitor, lemn (1915), Philadelphia Museum of Art ►►

Noul născut, bronz (1915), Museum of Art, New York



à la vue, elle semble déplacer des couches étourdissantes de silence, qui lui confèrent une inépuisable vibration. Ses voix, qui sourdent indéfiniment des nœuds taciturnes du monde, rappellent l'exclamation du poète roumain Alexandre Philippide : *Que de silences / S'y seront engloutis / Pour qu'elles soient si limpides et denses!*

Que représente-t-elle, en l'espèce, cette radieuse positivité du silence? Le fait que l'art de Brancusi soit un art de l'être. Pour lui, la réduction parcimonieuse, les éliminations les plus radicales opérées dans la matière, ne constituent nullement une douloureuse et sublime abolition de la vitalité dans le sens mallarméen, mais, au contraire, autant de raisons d'une efficacité accrue, pragmatique et ontologique. La joie, le courage objectif de l'acte créateur, Brancusi les personnifie, dans l'art moderne, avec une autorité sans égale. Dans son œuvre de démiurge imperturbable, il n'y a pas de place pour la hâte. Ainsi est-il capable — et cela est particulièrement significatif — de retarder à volonté le jaillissement d'une œuvre, sa venue au monde. Il peut mettre quinze ans à polir une sculpture ; il s'astreint à faire à dessein ce que, dans leur lente et irrepressible action, les vents et les eaux font spontanément. Une amie de Brancusi, la poétesse Jeanne Robert Foster, l'évoque en fôret de Saint-Germain, caressant d'un geste fraternel le tronc d'un arbre : *« Avec un léger changement dans ma substance, / Je pourrais prendre racine dans le sol / Et faire pousser sur moi-même des motifs, au lieu de les tailler dans le marbre »*.

Oriental en cela, la pureté est pour Brancusi un fait de plénitude et non pas de déchirement dualiste, entre l'idéal et le réel ; un fait de vie, pas de langage.

C'est pourquoi Henri-Pierre Roché, un grand ami du sculpteur, disait du *Commencement du monde* (que Brancusi aimait particulièrement parmi ses œuvres, peut-être parce qu'elle atteignait le plus à certaine pureté initiatique) : *« C'est la pierre la plus parlante, la plus remplie que je connaisse »*. Remplie : c'est-à-dire saturée d'une immense et inébranlable affirmation. Brancusi considérait, en effet, que la forme et les proportions équilibrées sont un grand *Oui*, le grand *Oui* adressé au monde et à la vie. Tout inquiet, tout interrogatif — à un point fascinant — qu'il se montre parfois, dans les sculptures en bois (*Socrate* ou *Le fils prodigue*), l'art de Brancusi exprime un blâme permanent aux nihilismes de la pensée contemporaine. C'est par fidélité à ces suprêmes valeurs affirmatives et nullement pour céder à quelque platitude empirique qu'il s'est exorcisé — lui-même et son œuvre aussi — du romantisme, de la présomption subjective.

La discontinuité, d'esprit cubiste, des plans n'est jamais, à ses yeux, une visée pédante ; elle peut, de toute façon, servir une continuité nouvelle



qui, annulant l'opposition forme-espace, propose une forme conçue non pas dans l'espace mais comme de l'espace condensé. Ce qu'un critique s'ingéniait à considérer — chez Brancusi mais aussi chez d'autres grands créateurs du siècle — « une licence d'épeler » (une façon de diviser pour composer et de composer en divisant), n'est qu'un résultat extérieur. Car ce n'est nullement la licence d'épeler l'univers comme un conglomérat de débris, comme un ordre fragmentaire, qui est le propre de cette époque héroïque précédant la première guerre mondiale, — époque au souffle de laquelle Brancusi s'est abreuvé avec ferveur. Le grand arc déployé alors avec un généreux élan par-delà le temps et les expériences les plus diverses, fut celui d'une force et d'une aspiration, insoucieuses de toutes entraves, vers la pureté des éléments propres à l'œuvre d'art. C'est donc sous le signe exaltant de cette tonique hygiène visuelle — récupération des éléments premiers du langage et réimmaculation de ces éléments — que se placent toutes les grandes recherches de l'art moderne, depuis Manet et l'impressionisme à nos jours. Mais s'il a fallu à la peinture de longues étapes successives, douloureusement articulées, pour aboutir à cette analyse rédemptrice, Brancusi la réalise du coup, d'un geste ferme et, l'on peut dire, tout seul, avec une résolution lucide qui fait pendant au labeur de plusieurs générations. D'où l'incomparable sentiment auroral, de commencement, que donne son œuvre. En plein XX-e siècle, sa condition a été rapprochée de celle des pionniers de l'art grec, des sculpteurs archaïques. A l'instar de l'âme de ces héroïques insulaires, triomphant des ténèbres qui les investissaient agressives, Brancusi, du fait de cette révélation de la pureté, s'oppose à la hideur d'un monde monotone, avili par des contingences qui ont entaché la sainteté de la vie. Aussi, son classicisme est-il ressenti comme une récupération active, courageuse, de la qualité humaine, non pas comme un facile abandon sur la pente du livresque.

Conçu de cette façon, l'humanisme ne veut nullement signifier une confortable installation dans un centre présumé du monde. Dans un célèbre discours de Pic de la Mirandole, Dieu disait à l'homme : « Je t'ai placé au centre du monde pour que tu puisses contempler de façon plus commode (*commodius*) tout ce qui s'y trouve ». Dans l'œuvre de Brancusi, l'homme a cessé d'usurper le privilège d'une telle position. Il n'est plus l'unique objet de la sculpture, mais une dimension intérieure, raison secrète de l'univers tout entier. Figuré en tant que tel, et, comme tel, réclamant des droits pour tout ce qui le peuple, l'univers s'ouvre du coup, offrant une extension gigantesque au champ de la sculpture. Ce qui vaut à l'humanisme latent de celle-ci une vitalisation inattendue. Grâce à cet élan, le bestiaire (la tortue, le pingouin, le phoque) s'est transformé en

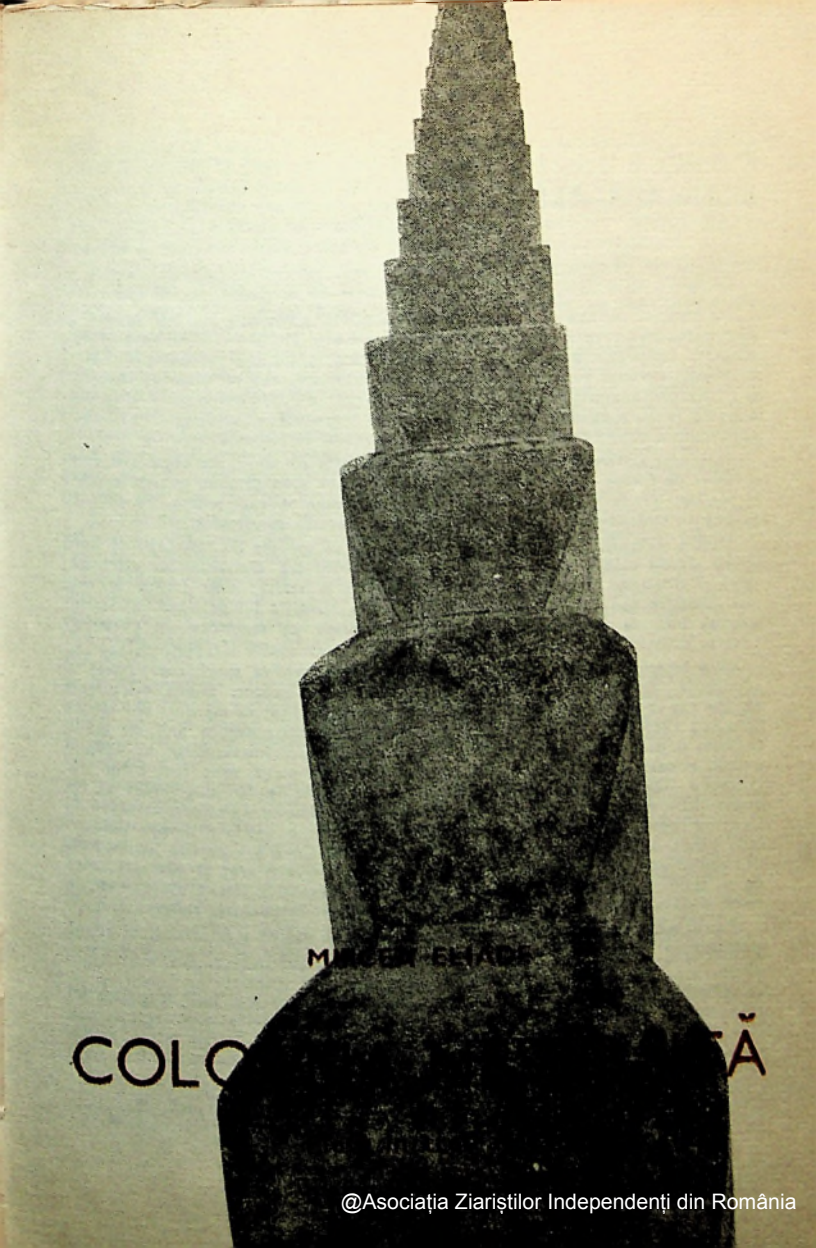


geste pur, en présence. « Depuis combien de temps sculptez-vous des oiseaux ? », lui a demandé une admiratrice ingénue. « Je n'ai jamais sculpté des oiseaux, mais des vols. » Au lieu d'instituer avec superbe l'unicité de l'homme en tant qu'objet de la représentation artistique, Brancusi révèle et illustre une nouvelle dimension de l'humanisme. Marx affirme que la nature est « le corps non-organique de l'homme ». Le paysage peut être incorporé à la sculpture, cet art trop longtemps exclusif, précisément afin de le raccorder, de façon vitale, à toute l'immensité de la nature. Et c'est là que se trouve le point de départ de la voie suivie par Henry Moore et, avant lui, par Jean Arp. Paradoxalement, ces grands sculpteurs de l'organique peuvent planter leurs racines dans la sévère géométrie brancusienne. Sans parler de l'admiration, compréhensible, des néo-plasticiens et des constructivistes, de Doesburg à Pevsner et Gabo. Carola Giedion-Welcker raconte qu'en 1928 Arp lui avait présenté Brancusi comme le patron révérend de leur ordre : « Voici — avait-il dit — notre Saint Nicolas, le plus grand de nous tous ! »

Mais, pour revenir à cette convergence qui synthétise les contraires, on doit préciser que l'annexion brancusienne du cosmos s'est produite sans aucune emphase quantitative, car elle se passe de toute rhétorique de la dimension. *La Colonne* est sans fin par son élan, par son rythme répétitif, et nullement par une orgueilleuse exhibition tirée de la quantité. Et si, virtuellement, la nature est devenue tout entière, jusqu'à ses extrêmes confins, objet de la sculpture, cela se produit avec une telle ferveur, avec un scrupule si sévère d'absolu, que tout devient centre, par une sereine immanence. Point de place là pour un éparpillement diffus, pour quelque néant périphérique.

Ce besoin impérieux d'un centre, besoin qui a une noble tradition remontant au Dante, n'est paradoxal qu'en apparence : car il implique l'idée d'une ubiquité relevant de l'essence même du monde. C'est là le signe d'un classicisme invincible. « Nous avons aboli la périphérie pour le centre », disait Claudel, avec la nostalgie d'une richesse vitale jamais entièrement reniée. Il y a, dans l'art moderne, de grands créateurs, qui ont opté pour une extension plantureuse ; d'autres, comme Mondrian, qui, faisant preuve d'une fermeté janséniste, se sont concentrés, par une espèce de mortification, sur un point fixe de l'esprit. Seul Brancusi a eu la force d'empoigner simultanément les contraires, de réconcilier le concret du monde, son extension envahissante, et les essences de suprême idéalité.

En français par I. IGIRȘIANU



MARCELE E. HADJI

COLOANĂ

CONFLUENȚA BRÂNCUȘI—ELIADE

Pe tărîmul inefabil al viziunii și al intuițiilor, « Poetul » stă mai presus de autoritatea unui suveran absolut. Această reflexie a lui Mallarmé ni se pare perfectă adecvată versurilor pe care, în 1922, Sandburg le închina îndepărtatului valah Brâncuși, — poetul yankeu deslușind cu perspicacitate ceea ce numeroși monarhi ai criticii profesioniste nici măcar nu întrezăriseră: « ... El cunoaște atât de bine obârșile, le știe și de unde coboară și încotro se îndreaptă; el unduiește în adâncuri după tainele celor dintii străbuni ai zămisliților de forme ».

Statuarul a știut efectiv să se întoarcă la tainele primilor, ale celor mai vechi creatori de forme — de vreme ce, ciulind urechea spre pământ, punînd urechea la pământ, auzise murmurul unor obîrși autohtone aproape uitate, un ecou cu rezonanțe strămoșești: înțelepciunea ca și cumînțenia pămîntului.

Dintre scriitorii care au încercat mai tîrziu să se apropie de Brâncuși, de bună seamă Eliade a fost cel mai în măsură să-l definească dimensiunile, spiritualitatea și rădăcinile care mergeau dincolo de istoria scrisă: acea forare în cele mai lăuntrice zone. O anumită atracție pentru lucrările lui Brâncuși — o manifestare încă de prin anii 1940, cînd constatase că sculptorul își revendică pecetea stilistică, întocmai ca și Blaga, « de la aceeași matcă țărănească »¹.

Deși interesul pentru acest proces de interiorizare va spori, totuși, dintr-o admirabilă discreție, nu va voi să-l tulbure pe creator; Eliade mărturisea cît de rău îi părea acum că « sfîșia asta m-a împiedicat să mă duc să-l vizitez prin anii 1945—1950 »; mai ales că sculptorul (care aflase despre anii de studii în India și despre cartea sa *Technique du Yoga*), își exprimase chiar el dorința de a-l cunoaște. Dar, din timiditate, întrevederea nu a avut loc. « Nu am cutezat » — consemna Mircea Eliade în *Jurnalul* său de la 10 iulie 1962; și tot atunci își pune în gînd să scrie într-un articol despre « Coloana cerului » în folclorul românesc și concepțiile megalitice de care este legată, și despre Coloana fără sfîrșit a lui Brâncuși filindcă: « Ea sprîlînă Cerul » — rostise sculptorul. Ea, așadar este un *Axis Mundi*, un Stilp cosmic. Ce aș fi vrut să aflu este, cum de a ajuns să redescopere această concepție megalitică pierită din Balcani de peste două mii de ani și care nu supraviețuise decît în folclorul religios »².

Patru ani mai tîrziu, Mircea Eliade, într-o altă pagină a *Jurnalului*, își adună gîndurile în scopul de a scrie de astă dată nu un articol, ci un adevărat « studiu ».

« Problema » Brâncuși desigur îl « obsedează ». Este mai întîi dragostea lui respectuoasă pentru materie (pe care o știa poate, de la Mac Constantinescu³); aceea reverență filială și tenace față de piatră, față de lemn, față de metal: sculptorul « se apropia de piatră cu sensibilitatea — și poate cu venerația — unui

¹ Mircea Eliade: *Insula lui Euthanasius*, București, 1943, p. 157

² Mircea Eliade: *Fragmentes d'un Journal*, Paris, 1973, p. 403

³ Mac Constantinescu, *Artă și arhitectură*, Brâncuși, în *Cuvîntul* 1930, martie 4

ins din preistorie. Răbdarea, luarea aminte, bucuria cu care își șlefulește lucrările pînă a le preface în niște oglinzi unduitoare — îndelung și atît de bine șlefuite încît parcă te îndeamnă să vii și să le mîngii; timpul pe care și-l risipește în a lustrui nenumărate replici ale operelor sale ar fi rămas inexplicabil pentru mine dacă nu aș fi bănuït în acest monoton, prelung travaliu — beatitudinea pe care ți-o aduce intimitatea, indefinit prelungită, cu materia cristalină.

În voința lui de a *transfigura* piatra, de a abolî felul ei de a fi, dar în primul rînd ponderea ei, pentru a ne arăta cum ea urcă și zboară (ca în *Măiastra*) — oare nu deslușim o anume formă arhaică de religiozitate, de mult inaccesibilă pe continentul nostru ».

« Ceea ce mă interesează în cel mai înalt grad este semnificația pe care Brăncuși însuși o da Coloanei sale: el o asemuia cu Coloana Cerului, cu Stîlpul cosmic ce susține bolta și face cu puțință joncțiunea dintre cer și pămînt; (...) Ceea ce, după părerea mea, are însemnătate, este faptul că după ce Brăncuși și-a conceput *Coloana fără sfîrșit* ca un *axis mundi* prin care poți ajunge la Cer, după ce a *făurit* această *capodoperă*, el nu a mai creat nimic altceva vrednic de genul său. El a mai trăit peste douăzeci de ani și s-a mărginit să tot șlefuiască nu mai știu cîte variante ale lucrărilor care i-au făcut falma ».

Și, mai departe, Mircea Eliade caută să afle misterul « sterilității » ultimelor decenii din viață, deși Brăncuși durase *Stîlpul* (ce « aparține aceluiasi univers al creațiilor spirituale » caracteristice *epocii de piatră*), deși « izbutise », după o extraordinară *anamnesis* să redea viață unor forme, unor simboluri și semnificații arhaice uitate în Europa de cîteva mil de ani — de ce oare a încetat să mai zămislească. Oare fiindcă după ce a înălțat *Coloana* care ducea spre cer, Brăncuși nu mai avea să facă nimic alt pe acest pămînt, și că, *symbolic* doar, el nu se mai afla printre noi? »¹.

Și Mircea Eliade s-a străduit să explice și să deslege mai pe larg enigma brăncușiană, în două rînduri: în 1967, în *Témoignages sur Brăncuși* — reluînd și amplificînd — a scris amplul eseu *Brancusi et les mythologies*. Apoi, pentru o ultimă oară², în 1970 cînd, dramatizînd și dialogînd problema, a scris piesa de teatru « *Coloana infinită* ».

« Este semnificativ — afirmă istoricul religiilor — faptul că Brăncuși a regăsit în *Coloana fără sfîrșit* motivul folcloric românesc al columnei cerului, care prelungește tema mitologică atestată încă din stîlpii cosmici ai popoarelor nord-asiatice, prin Muntele central. Arborele cosmic, etc. (...) În orice caz, în folclorul românesc *Coloana Cerului* reprezintă o credință arhaică, precreștină, dar de timpuriu creștinizată, de vreme ce o găsim prezentă în colindele de Crăciun (...) Imagine desigur ce l-a obsadat, fiindcă a fost întrupată în simbolica ascensională, a zborului, a transcendenței. Este notabil că Brăncuși nu a ales forma pură a coloanei — care nu ar fi putut semnifica decît soclul, decît temella Cerului — dar într-o formă romboldală indefinit repetată, aceea care o face asemănătoare unui arbore ori unui stîlp jur împrejur creat. Cu alte cuvinte, Brăncuși a dat în vîlleag sensul simbolic al ascensiunii, fiindcă ne putem imagina că în acest arbore celest avem poftă să ne cățărăm. »³.

¹ Mircea Eliade, *op. cit.* 1973, pp. 532—534

² Rugat în 1976 de I. Jianu să scrie un nou studiu (alături de acesta și de Constantin Noica) — Mircea Eliade refuză spunînd că despre Brăncuși a spus tot și nu mai ar mai avea nimic de adăugat.

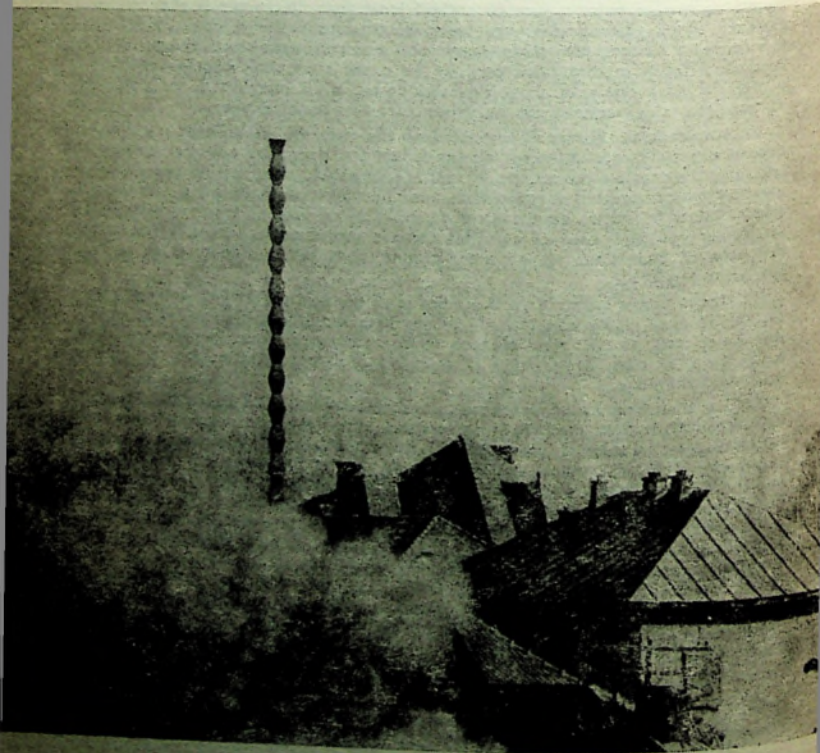
³ Mircea Eliade: *Brancusi et les mythologies*, în *Témoignages sur Brancusi*, Paris, 1967, p. 15—16

Elanul ascensional, ca și parte din opiniile aci înfățișate au fost în cele din urmă decantate într-o nouă piesă asemănătoare misterelor dramatice ale lui Lucian Blaga. Judecându-se cu asprime, autorul ne prevenea că ne aflăm în fața unui » text de citit, nu de montat » — că « de jucat, nu poate fi jucată » și că, de fapt, el a încercat o « explicație » a fascinației exercitate de India — dar este cu totul « personală »: voiam să înțeleg cauza sterilității lui Brâncuși după Coloana Infinită »...

Iată-o așa dar, numai bună de citit, după cum o dovedește sporadicul, austerul dramaturg.

BARBU BREZIANU

Foto: SEAN HUDSON



MIRCEA ELIADE

COLOANA NESFÎRȘITĂ
piesă în trei acte

ACTUL I

Tirgu Jiu, 1937. Curtea unei case în marginea orașului. În planul al doilea, către stînga, ocupînd mai mult de jumătate din scenă, un hambar transformat în atelier. Se vede ușa, deschisă. O parte din acoperiș, la stînga, a fost scos ca să facă loc Coloanei care se vede ușor aplecată, prelungindu-se mult dincolo de decor. La dreapta, un gard de lemn cu cîteva tufe înalte de floarea soarelui și o poartă. În primul plan, pe stînga, se distinge vag prîspa casei. Alături, cîteva oale de pămînt, unelte de grădînit și un butoi. La dreapta, la umbra unui nuc, trei scaune scunde de lemn și o masă rotundă, tot joasă. La cîteva metri de trunchiul copacului, se ghicește grădina.
Amurg de august. Seara se lasă pe nesimțite. Către mijlocul actului, lumină de lună.
Oricare ar fi stilul punerii în scenă, Coloana trebuie să domine întreg decorul.

COMISARUL: Maestre, să nu vă supărați, că eu vă rog ca pe un Dumnezeu ! Și doar atît vă rog: rețezați-o la jumătate; Maestre. Mai tăleți din ea.

ÎNVĂȚĂTORUL: Tăiați fără grijă, domnu' Brîncuși. Tot înaltă rămîne, ascultați-mă pe mine !

COMISARUL (patetic): Și e păcat de Dumnezeu, că ne mor copiii, Maestre !

BRÂNCUȘI: Iar începeți cu copiii ? Ce v-a apucat ?

COMISARUL (făcînd un pas spre Brîncuși): Ce vă spuneam și alaltăieri pe stradă cînd ne-a prins ploaia. Ne mor copiii, Maestre ! Pier !

ÎNVĂȚĂTORUL: Dispar, pe onoarea mea ! Să vă spună femeile, că voiau să vină și ele cu noi, Dar le-am oprit. Aveți răbdare, le-am spus, mai așteptați. Lăsați-l înțil pe domnul Comisar să explice.

COMISARUL (înterupîndu-l): Ascultați-mă pe mine, Maestre ! Retezați-o la jumătate !

BRÂNCUȘI: La jumătate nu se poate ! Ori întreagă, ori deloc. Jumătate nu se poate.

COMISARUL: Dar ni se prăpădesc copiii, Maestre ! Pier ! Nu le mai dă nimeni de urmă ! Parcă nici n-ar fi fost !

ÎNVĂȚĂTORUL: Să vă spun eu cum e, domnu' Brîncuși: parcă l-ar atrage ceva, ceva nevăzut și neștiut, așa ceva ca o vrăjitorie...

BRÂNCUȘI (brusc interesat): Îi atrage ? zici că-l atrage ? Atunci e bine ! Dacă e ca o vrăjitorie, să știți că-l bine. E foarte bine !

COMISARUL: Îi cheamă la ea, Maestre. Vă spun pe ce-am mai scump. Îi atrage ca un magnet. Parcă l-ar suge !

BRÂNCUȘI: Dacă îi atrage ca un magnet, e bine... (*Întorcându-se brusc către Comisar*) Dar cum au ghicit? Cum le-o fi trecut asta prin cap? Copiii, vreau să spun. Ce fac?

COMISARUL: Se cațără unii după alții, urcă ce urcă, și apoi nu se mai văd.

ÎNVĂȚĂTORUL: Nu-i mai vede nimeni. Dispar!

BRÂNCUȘI: (*clătînind visător din cap*): Ei, frumos ar fi să fie așa!... Dar încă nu e gata. Când o fi gata, întreagă, atunci o să fie frumos.

COMISARUL (*cu fervoare*): Dar nu se mai întorc, Maestre!

BRÂNCUȘI: Când o fi întreagă, o să vedeți atunci cum urcă! Nu zboară! Băgați bine de seamă, că asta nu e Măiastra! Asta urcă, urcă, urcă... Urcă sus de tot, pînă nu se mai vede. Pînă la cer!... Atunci s-o vedeți!...

COMISARUL: Vă spun pe ce-am mai scump, Maestre. Unul nu se mai întoarce!

ÎNVĂȚĂTORUL: Se cațără unii după alții, și nu se mai întorc.

BRÂNCUȘI: Adică, ce vrei să spui? Cum vine asta — că nu se mai întorc?

COMISARUL: Ce vă spuneam adineaori: mor!

BRÂNCUȘI: Bine, asta știu. Mi-ai mai spus-o. Așa mureau și în satul meu. Mureau mai ales copiii.

COMISARUL: Dar dacă ați rețeză-o la jumătate, n-au cum să ajungă atât de sus și atunci se întorc. Nu mai mor.

ÎNVĂȚĂTORUL: Vrea să spună că nu mai dispar.

BRÂNCUȘI: Dar unde dispar?

COMISARUL: Nu-i mai vede nimeni, Maestre. Parcă nici n-ar fi fost.

ÎNVĂȚĂTORUL: Nu se mai întorc acasă. Nu-i mai găsește nimeni, pe onoarea mea!

COMISARUL: Se iau unul după altul, și se cațără, se înalță, se înalță...

BRÂNCUȘI (*întrerupindu-l*): Și încă n-am terminat-o! Atunci s-o vedeți, cînd are să fie gata! Atunci s-o priviți, cît va fi de înaltă!...

COMISARUL și ÎNVĂȚĂTORUL (*împreună, speriați*): Mai înaltă? încă și mai înaltă?

BRÂNCUȘI: Și totuși nu va fi înaltă așa cum îi spuneți voi. (*Deodată foarte bine dispus*). Ascultați, am să vă spun un secret. Și vi-l spun pentru că n-o să-l înțelegeți. Nu l-am înțeles nici eu, vreo cîțiva ani... Și chiar dacă îl înțelegeți, n-o să știți ce să faceți cu el.

ÎNVĂȚĂTORUL: Pe cuvîntul nostru de onoare, domnule Brîncuși, puteți să aveți toată încrederea.

BRÂNCUȘI (*înalță brațul spre Coloană*): O vedeți? Va fi mai înaltă decît cea mai înaltă coloană pe care a făcut-o vreodată mina omenească. Pentru că nu va avea sfîrșit. Și tocmai aici e secretul! Pentru că, chiar dacă nu va fi atât de înalt pe cît spuneți voi, nu va avea sfîrșit. Nu se va opri nici în Cer. Îl va străpunge, și se va înălța și mai sus.

COMISARUL (*neîncrezător și totuși puțin speriat*): Dincolo de Cer?..

ÎNVĂȚĂTORUL: Dar Cerul nu există, domnul Brîncuși. Știința a dovedit că nu există. Este ceva, așa un fel de iluzie, care numai ni se pare nouă că e Cer, ceva care...

BRÂNCUȘI (*întrerupindu-l*): Știu. Știu asta. Dar dacă n-a fost pînă acum, o să fie de-acum înainte.

ÎNVĂȚĂTORUL: Ce-o să fie?

BRÂNCUȘI: Cerul. Îl fac să fie de-adevărat. Dacă înalț Coloana cum știu eu, cum am învățat eu de curînd că trebuie înălțată, — o să înceapă și Cerul să fie! (*După o pauză, izbucnind*). Dacă vă spun că e nesfîrșită! Că străpunge Cerul, și trece dincolo de el!

COMISARUL: Atunci ne-am prăpădit! Praful se va alege de frumusețea asta de țirg! Murim toți!

BRÂNCUȘI (*privindu-l surprins*): Iar m-ai încurcat și m-ai întunecat. Parcă mi-ai fi tras căciula pe ochi și nu mai văd nimic. Nu mai înțeleg nimic... De ce-o să muriți?

COMISARUL: Mor copiii, Maestre! Nu mai scapă unul. Și fără copii, spuneți și Dumneavoastră? Ce-o să mai fie Țirgu Jiul nostru într-o sută de ani?

BRÂNCUȘI (*după ce-i privește lung pe amândoi*): Aici mi-au cerut să ridic Coloana, aici o ridic. La Țirgu Jiu...

COMISARUL: Dacă ați mai reteza-o nițeluș... Poate nu chiar la jumătate, dar, așa, măcar o părticică, să zicem zece, cincisprezece metri...

BRÂNCUȘI: Nu se poate. Așa ne-am înțeles: să înalț o Coloană fără sfârșit. Alta nu știu să fac.

COMISARUL: Vai de femeile noastre, săracele! Vai de mama lor!

ÎNVĂȚĂTORUL (*brusc*): Dar ia ascultați încoace, domnule Brâncuși. Dacă nu vreți s-o scurtați, atunci măcar mai aplecați-o nițeluș spre pământ, așa cum era astă primăvară.

BRÂNCUȘI: Astă primăvară abia o începusem. De aceea și se părea că era mai aproape de pământ.

COMISARUL (*prinzind curaj*): Dar atunci nu mureau copiii!

ÎNVĂȚĂTORUL: Nu dispăreau. Nu li se pierdea urma.

(*Citeva femei se apropie tăcute de gard*)

BRÂNCUȘI (*privind preocupat spre Coloană*): Are să fie greu. Chiar așa cum e acum, începe să fie greu, în fiecare dimineață parcă e mai greu. Eu mă gîndeam că în citeva zile, cel mult săptămîna viitoare, s-o mai înalț puțin.

COMISARUL: Ferească Dumnezeu! Gîndiți-vă și la noi, Maestre!

BRÂNCUȘI: Mă gîndesc, mă gîndesc — dar gîndiți-vă și voi la mine. Am făgăduit să ridic Coloana pînă la sfîrșitul anului. Și ce mai avem? Nici măcar cinci luni întregi! Ar trebui să mă grăbesc...

COMISARUL: Doar s-o mai aplecați puțințel!

CITEVA FEMEI (*foarte încet, mai mult șoptind*): Aplecați-o, maestre!...

BRÂNCUȘI: Vă spun că are să fie greu.

COMISARUL: Copiii, maestre, copiii! Gîndiți-vă la copii!

FEMEILE: Zău, domnule Brâncuși! Gîndiți-vă și Dumneavoastră...

BRÂNCUȘI: Și are să fie și mai greu mai tîrziu cînd va trebui s-o înalț mai sus, s-o aduc aproape de verticală...

COMISARUL: Vă ajutăm noi, aducem noi oameni, așa cum am făcut astă primăvară.

ÎNVĂȚĂTORUL: Aducem și acum, în noaptea asta, dacă e nevoie.

FEMEILE: Ajutăm și noi...

BRÂNCUȘI (*întoarce capul către femei, fără mirare, parcă ar fi știut că s-au adunat acolo, lingă gard*): De aplecat spre pământ e mai ușor. Dar o să fie greu cînd va trebui s-o înalțăm din nou...

COMISARUL: Nu vă bateți Dumneavoastră capul. Aducem noi oameni.

FEMEILE (*implorînd sfloase*): Zău! domnul Brâncuși!

(Brâncuși ezită citeva clipe, cu ochii pe Coloană, apoi se îndreaptă spre hambar, urmat de învățător și Comisar. Cîrînd se aude un uruit metalic, ca de o macara ruginită, și Coloana începe să se aplece. Apoi glasul lui Brâncuși, strigînd: Ajunge! Destul! și glasurile Comisarului și învățătorului: Încă nițeluș, maestre! Că nici nu se cunoaște! Alte citeva femei s-au apropiat de gard și încep să vorbească tot mai tare.)

O FEMEIE: Dacă-l mai coboară puțin, îl face pod. Și atunci o să fie bine...

ALTA: Pe un pod ca ăsta, ajungi mai repede ca pe șosea.

ALTA: Dar să-l faci mai lat.

A DOUA FEMEIE: Nu prea lat, că atunci nu umbli repede pe el.

A TREIA: Pe un pod ca ăsta, ți se pare că deabia calci și tu alergi, alergi...

ALTA: Dar să-l faci lung.

(Brâncuși, Învățătorul și Comisarul ies din hambar și privesc spre Coloană)

O FEMEIE: E lung, nu-i vezi capătul.

BRÂNCUȘI (întorcînd capul spre grupul femeilor): Nu i se poate vedea capătul pentru că nu este încă gata (zîmbește). Iar după ce-o fi gata, n-o să se mai vadă deloc...

O FEMEIE: Ce n-o să se mai vadă, podul?

BRÂNCUȘI: Nu e pod. E o coloană. Un stîlp. Stîlpul Cerului, așa-i spuneau oamenii pe la noi. Și cînd l-oi sprijini în nori, n-o să i se mai vadă capătul...

O FEMEIE: Dar poți să mergi pe el?

BRÂNCUȘI: Poți să urci... dar e greu! Că dacă apuci să urci, nu te mai oprești și ajungi prea departe.

O FEMEIE: Cît de departe? Pînă la rîu?

(Brâncuși începe să ridă)

O FEMEIE: Pînă la Mînaștire?

ALTA: Pînă la Dunăre?

BRÂNCUȘI: Mai departe, mult mai departe!

O BĂTRÎNĂ: Să-l faci, maică, pînă la Paris.

BRÂNCUȘI: La Paris? Ajungi acolo într-un ceas.

BĂTRÎNĂ: Am un băiat acolo. Poți să mi-l aduci?

BRÂNCUȘI: De la Paris? Să ți-l aduc de la Paris? Mai bine îl iau cu mine, mai departe. Departe de tot! Pînă în India, dacă vrei... Și cine-o vrea și mai departe, pînă în China...

O FEMEIE: Era mai bine să-l fi făcut numai pentru noi, cei de pe aici.

ALTA: Mergeam la Dunăre...

ALTA: Mergeam la București...

BRÂNCUȘI (parcă trezindu-se, devenind deodată grav, aproape sever): Dar să păziți bine copiii, să nu-i mai lăsați să se cațere. Că, ați văzut, unii nu se mai întorc...

O FEMEIE: Cum le-o fi scris, domnul Brâncuși...

ALTA: Orice am face noi, oricum i-am păzi, dacă i-a ursit Dumnezeu...

BRÂNCUȘI: Acum, că am aplecat Coloana, să-i păziți bine, să nu-i mai lăsați să se joace pe aici.

O FEMEIE: Oricît i-am păzi, ei tot se joacă. Și cum o vrea Dumnezeu.

BRÂNCUȘI (nervos, pierzîndu-și răbdarea, către Comisar): Eu am făcut ce mi-ați cerut... Ce faceți de acum înalțe, vă privește.

ÎNVĂȚĂTORUL (către femeile care încep să se retragă): Acum e rîndul Dumneavoastră. Fiți cu ochii pe copii.

COMISARUL: Rămîn eu de pază pînă la miezul nopții, maestre. Iar de mîine pun un sergent de planton în fiecare seară. Pază la pod, cum s-ar spune. Eu știu ce-l asta.

ÎNVĂȚĂTORUL (privind coloana, așa cum începe s-o lumineze luna): Adevărat că seamănă cu un Pod. Numai să țină. Că dacă se prăbușește, dă jos toate casele pînă la primărie.

BRÂNCUȘI (provocator): Numai pînă la primărie? Zi mai bine: să ferească Dumnezeu!

COMISARUL: Vai de mama noastră, atunci. Murim cu toții. Unul nu mai scapă...

O FEMEIE: Doamne Ferește! Dar o fi știind el ce face, că e meșter mare.

ÎNVĂȚĂTORUL (*îndreptîndu-se spre poartă*): N-avea Dumneata grijă, știe maestrul ce face.

COMISARUL: Cum o vrea Dumnezeu! Dar dacă se prăbușește... (*Ajuns în poartă, către Învățător, coborînd glasul*) Poate era mai bine dacă o lăsam așa, cum era la început...

(*Brâncuși se îndreaptă spre prispa casei, ezită o clipă apoi se oprește în fața butoiului*)

BRÂNCUȘI: Au plecat toți. Poți să te arăți. Să văd și eu cu cine am de a face...

(*Butoiul se ridică încet și de sub el apare o față foarte tînără, cu rochia mototolită, cu părul în dezordine. Cînd dă cu ochii de Brâncuși șoptește încurcată: Pardon!, și încearcă să-și netezească rochia*)

BRÂNCUȘI: Va să zică o domnișoară. Cum ai ajuns aici?

FATA: Am venit cu trenul. Apoi am întrebat de casa domnului Constantin Brâncuși. Voiam să vă vorbesc, dar am auzit glasuri — și m-am ascuns.

BRÂNCUȘI: Cînd a fost asta?

FATA: Alaltăieri. Sau poate mă înșel, poate a fost ieri de dimineață. De fapt nu prea de dimineață. V-am văzut cînd veneați cu știuleții de porumb din grădină.

BRÂNCUȘI: Asta a fost alaltăieri.

FATA: Așa spuneam și eu. Alaltăieri, pe la ora prînzului. Dacă nu mă credeți, întrebați-mă ceva, și o să vă dați seama după răspuns că nu mint. Nu pot minți. (*Ezită*) Poate de aceea n-am succes în carieră. După trei ani, joc aceleași roluri. Și nici măcar nu sînt roluri simple, de subrete, bunăoară, sau roluri clasice, Julieta, Fedra, Manon...

BRÂNCUȘI (*continuînd s-o privească, amuzat*): Decl, cum s-ar spune, un fel de artistă.

FATA: Bine ați spus «un fel». Nu știu să joc cum trebuie. În fiecare seară mă gîdesc la altceva, la alt rol. Și nu merge, nu e așa? Trebuie să te gîndești numai la personajul pe care-l reprezîți. Nu e așa?

BRÂNCUȘI: Poate. Nu știu. Depinde de personaj.

FATA: Eu, de fapt, nici nu voiam să mă fac artistă. Mi-ar fi plăcut să fiu vrăjitoare. Dar n-are cine să mă învețe, nu mai sînt școli, ca pe vremuri... Și de aceea am venit aici, la Dumneavoastră, ca să vă întreb...

BRÂNCUȘI (*îndreptîndu-se către prispa*): Să-ți aduc întil ceva de mîncare.

FATA: Nu, mulțumesc, maestre, nu mi-e foame. Am mîncat mereu toată săptămîna asta. Cine credeți că v-a înjumătățit coșul cu prune? Și turta dulce pe care v-a adus-o Doru?

BRÂNCUȘI (*privind-o lung*): Va să zică, stai aici, sub butoiul ăsta, de o săptămîină?

FATA: N-am stat numai sub butoi. Am fost și în grădină. M-am urcat și pe Coloană. (*Brusc, se repede la Brâncuși și, cu un gest teatral, îi cade în genunchi*) Maestre, vă implor, nu mai înălțați Coloana! Dacă o înălțați n-o mai vedeți!

BRÂNCUȘI (*calm*): Lasă Coloana în pace. Nu-i purta tu grija.

FATA (*ridicîndu-se*): Așa îmi spuneam și eu. Știe Maestrul ce face, îmi spuneam. Lumea crede că Brâncuși lucrează aici, la Tîrgu Jiu, ca să înalțe ce nu s-a mai înălțat de la Jldovii Urișii; dar, evident, povestea asta cu Urișii e doar o legendă. De fapt, Stilpii Cerului nu s-au mai văzut pe aici, prin părțile noastre, din epoca megalică, acum trei, patru mil de ani.

BRÂNCUȘI (*amuzat*): Mă, mă, mă, ce savantă e domnișoara noastră!

FATA: Savantă, și frumoasă, și deșteaptă foc, maestre! O să vă dați și Dumneavoastră seama cînd o să mă descoaseți.

BRÂNCUȘI: Dar de ce ziceai că ești frumoasă?

FATA: Nu mă vedeți? E drept, noaptea, la lumina lunii, par mai palidă. Dar ochii, maestre, și gura, și de ce nu v-aș spune adevărul? Mai frumoasă decât toate sunt la corp. Acasă, umblu goală. Dar mi-au spus prietenii că dacă mă prinde poliția, goală, pe stradă, s-a terminat cu cariera.

BRÂNCUȘI: Ei, și? Ce-ți pasă ție de carieră?

FATA: Credeți că mi-aș găsi alta? Așa repede? nu. Vă înșelați, maestre. Mi-ar fi plăcut să fiu dansatoare. Dar cine să mă învețe? Dacă v-aș ruga, și v-aș ruga mult de tot, să mă învățați, ați primi?

BRÂNCUȘI: Ce să te învețe?

FATA: Dansul.

BRÂNCUȘI: Eu?

FATA: Sînteți singurul de la care aș fi putut învăța să dansez. Am înțeles asta de cum am văzut Pasărea Măiastră.

BRÂNCUȘI: Ai văzut și tu Măiastra și ți-a plăcut? Și ce-ai înțeles?

FATA: Ce ar trebui să înțeleagă toată lumea. Că numai cine a putut să facă o pasăre de piatră să zboare atît de repede că nu o mai poți urmări cu ochii, numai acela cunoaște taina dansului.

BRÂNCUȘI: Taina dansului? Mă, mă, mă, cîte știe domnișoara noastră!

FATA: Oh! Maestre, cînd mă încurajează cineva, parcă mă simt și mai deșteaptă. Înțeleg lucruri pe care alții nici nu le bănuiesc. Voiam tocmai să vă spun adineaori, și m-am luat cu vorba: ce satisfacție, să știi că o lume întreagă se înșală! Pentru că, vă dați seama, o lume întreagă e convinsă că Brîncuși lucrează aici, la Tirgu Jiu, la Coloana Nesfîrșită — în timp ce adevărul este cu totul altul.

BRÂNCUȘI (oarecum în glumă): Cum ai ghicit?

FATA (după o scurtă ezitare): Știu ce aveau de gînd să faceți în India...

BRÂNCUȘI: În India?

FATA: Da. Nu v-a invitat Maharajahul în India, și nu v-a cerut să-i construiți un monument fără pereche în lume, așa cum nu s-a mai văzut de la Taj-Mahal?

BRÂNCUȘI: Acum stau și mă întreb, de unde știu tu ce fel de monument vrea Maharajahul? Asta n-o știe nimeni. N-am spus-o nimănui. Nici eu nu știu încă dacă am să-l fac sau nu.

FATA (cu fervoare, implorînd): Să-l faceți, Maestre, trebuie să-l faceți. L-ați citit pe Milarepa. Și dacă l-ați citit, ați înțeles cum trebuie tăiat Muntele...

BRÂNCUȘI: Ce tot îndrugi tu acolo pe nemîncatelea? Ce munte?

FATA: Parcă Dumneavoastră nu știți... Ce v-ați gîndit la început, cînd ați dat cu ochii de Munte (Schitează cu amîndouă brațele întinse, sîrind puțin în aer, apoi chircindu-se să atingă pămîntul, un rotund curios). Uite așa de mare. E și mai mare ca ăsta. Este un munte înalt, frumos, numai de piatră... Vreau să spun că acolo, în locurile acelea, lingă Indor, unde trăiește Maharajahul, nu este altul mai mare.

BRÂNCUȘI: Nu știu de la cine ai aflat tu toate astea, dar să știți că-mi place. Ideea cu muntele retezat, să știți că asta îmi place!

FATA: Chiar retezat, poate că nu, dar cloplit și dăltuit pînă ce îl veți face asemenea unui ou uriaș (arată cu brațele). Oul cosmogonic, de piatră, așa l s-ar putea spune mai tîrziu. Și ați ales bine, pentru că, știți, oul simbolizează viața, nașterea, renașterea... Și ce-ar putea fi mai frumos, și mai nimerit, pentru cenușa sărmanei nouă naștere? Dar ce idee genială, maestre, să faceți mauzoleul mic, mic de tot (după ce-a schițat din nou muntele cu brațele, se apleacă și arată mauzoleul), și numai Muntele gigantic, sculptat ca un ou, își va tăia silueta pe cerul Indiei! (Tace încurcat). Am spus cam prost ultima frază, nu e așa? Prea emfatic, chiar de

prost gust «își va tăia silueta pe cerul Indiei»! Un adjectiv, două, să fi adăugat — să fi spus, bunăoară, «pe cerul de cleștar al Indiei!» — și m-ați fi dat afară, nu e așa? Dar nu știu cine Dumnezeu mă inspiră astă seară, pentru că rolul pe care mi l-au dat nu e prea faimos.

BRÂNCUȘI (*care a privit-o tot timpul lung, concentrat*): Fetiço, pe tine te-a pus cineva să vii aici și să mă descoși, să se aplece la Paris ce-am eu de gând să fac în India. Te-a trimis cineva de la Paris. Te-a ales foarte bine, asta se vede cât de colo. Dar să nu crezi că mă las atât de ușor păcălit, sau ispitit. Să le spui ăloră care te-au trimis, că Brâncuși nu s-a hotărât încă. Nu știe nici el ce-are să facă. Așa să le spui, acolo, la Paris.

FATA: La Paris? Ce n-aș da să pot merge și eu la Paris! Și pentru că ați fost sincer cu mine, să vă spun și eu un secret, maestre. Cît stam ascunsă sub butoi, îmi făceam fel de fel de planuri, ba chiar visam, îmi imaginam ce s-ar putea întâmpla mai târziu, și, evident, îmi imaginam un «ideal», apoi alt «ideal», unul după altul, căci nu puteam dormi. Și-mi spuneam: dacă Maestrul nu mă dă pe mîna poliției, și-i place de mine, că sunt fată deșteaptă, îl rog să mă lăseze la Paris (*Cade deodată, copilărește, în genunchi*). Maestre, vă implor, luați-mă la Paris! Să văd și eu atelierul din Impasse Rossin și cele trei variante din *Mademoiselle Pogany*, să văd picturile tibetane de la Musée Guimet. N-are să vă pară rău. Vă fac tot: vă deretec casa, scutur praful în atelier, vă găsesc...

BRÂNCUȘI (*bănuitor*): Fetiço, tu urmărești ceva. Ia spune, de ce-al venit?

FATA (*ridicîndu-se*): La cine altcineva m-aș fi putut duce, maestre? Cine altul ar putea să mă învețe?

BRÂNCUȘI: Dar eu, eu — ce să te învăț?

FATA: Ce vreți Dumneavoastră, maestre. Dansul, bunăoară, sau înțelepciunea. Cumințenia pămîntului.

BRÂNCUȘI: Tu știi bine că eu sunt sculptor. Numai sculptor.

FATA: Tocmai de aceea am venit la Dumneavoastră, maestre. Fiind numai sculptor, mă puteați învăța esențialul. Și asta mă interesează pe mine, esențialul. Învațați-mă unde să-l caut, cum să-l găsesc...

BRÂNCUȘI: Să fie într-adevăr așa, prea ar fi frumos! Ar fi ca în cărți. Dar eu nu prea mă încred în cărți... Tare mi-e teamă că e altceva la mijloc.

FATA: Sigur că este și altceva, maestre — dar nu esențialul. V-am spus care este esențialul...

BRÂNCUȘI: Mă tot uit la tine, te ascult și mă întreb: Ce-o fi cu domnișoara asta a noastră? Poate i-o fi băgat cineva în cap că nu mai știu cum să termin Coloana, și a venit la fața locului, să se convingă...

FATA (*privindu-l, năiv, în ochi*): Și nu e adevărat, Maestre?

BRÂNCUȘI (*surprins*): Ce să fie adevărat?

FATA: Că nu mai știți cum să terminați Coloana?

BRÂNCUȘI (*izbucînd în ris*): Asta-i bună! Cum s-o termin dacă e fără sfîrșit? Nu-l nevoie să fie fată deșteaptă ca tine ca să înțeleagă măcar atîta lucru: că dacă e cu adevărat fără sfîrșit, nu poate fi niciodată terminată. Nici Dumnezeu din cer nu poate s-o termine...

FATA: Bine, asta e altceva...

BRÂNCUȘI: Nu mă întrerupe, că eu vorbesc odată, de două ori pe an, și atunci vreau să-mi spun gîndul întreg — (*O privește lung*) Dar, în fond, de ce ți-aș spune ție gîndul meu întreg? Dacă ești atât de deșteaptă, uită-te bine la Coloană, și al să înțelegi (*Arată cu brațul, dar întoarce repede capul, încurcat*).

FATA: Vă rog să mă lertați, maestre. Nu trebuia să mă întrerup. Pe mine, dacă mă întrerupe cineva, îmi pierd șirul gîndurilor.

BRÂNCUȘI: Și crezi că așa mi s-a întâmplat și mie? Mi-am pierdut șirul gândurilor?

FATA: Am voie să răspund?

BRÂNCUȘI: Nu vezi că te întreb?

FATA: Dar eu nu pot spune decât adevărul, maestre. De aceea n-am nici un viltor în teatru, pentru că sunt sinceră...

BRÂNCUȘI: Lasă teatrul acum. Răspunde la ce te-am întrebat.

FATA: V-ați pierdut șirul gândurilor, maestre, pentru că v-ați uitat la Coloană, și ați văzut-o cum arată acum: arată ca un pod suspendat.

BRÂNCUȘI (*încercînd să ridă*): Ești obraznică rău de tot! Evident că arată ca un pod suspendat, dacă am apropiat-o de pămînt. Tu nu știi, că erai ascunsă sub butol. dar au venit femeile, și învățătorul și comisarul să mă roage...

FATA: Am auzit.

BRÂNCUȘI: Ți-am mai spus odată să nu mă întrerupi... Au venit să mă roage s-o cobor, că le mor copiii...

FATA: Și bine le-ai răspuns că întotdeauna mor copiii...

BRÂNCUȘI: Da, dar de data asta mor din cauza mea, din cauza Coloanei mele. Mi s-a făcut milă, și am apropiat-o de pămînt. Pentru o zi, două...

FATA: S-ar putea să dureze mai mult, maestre. Pentru că, dacă ați aplecat-o și ați apropiat-o de pămînt n-o mai vedeți așa cum o vedeți la început, coloană fără sfîrșit, înălțîndu-se vertical către Cer...

BRÂNCUȘI (*confuz*): Adică? Ce vrei să spui? Cum vine asta? că n-o mai văd cum o vedeam la început?

FATA: Eu nu știu cum să vă explic. Dar mă uit la Dumneavoastră, maestre, și tocmai pentru că vă admir și vă iubesc atît de mult, ghicesc ce se petrece acolo, în mintea și inima Dumneavoastră...

BRÂNCUȘI: Mă, mă, mă!

FATA: Vă zbateți și vă dați de ceasul morții, maestre, și nu știți ce să faceți. Căci diminețile vă spuneți: O să mai am mult de furcă cu Coloana asta, și, uite, se apropie toamna; — iar spre seară, după ce-ați trudit ziua întreagă, vă spuneți: am făcut-o prea înaltă? Trebuie s-o mai retez, dar cum s-o retez? pînă unde?

BRÂNCUȘI: Și toate astea zici că le citești în mintea și inima mea?

FATA: Mai mult le ghicesc, Maestre. Și poate nu le nimeresc întotdeauna. Dar de un lucru sunt sigură: că are să fie, greu, greu de tot.

BRÂNCUȘI: Ce-are să fie greu?

FATA: ... Să terminați Coloana. O să fie greu, pentru că vă este inima împărțită.

(Face un pas către el, ca și cum s-ar fi pregătit să ingenuncheze) V-a fermecat India, Maestre! Acolo vă este gîndul, la Muntele din Indor. E drept, ce vreți să faceți acolo e mai ușor. Cît de înalt ați voi să clopîți Oul Cosmogonic, să spunem sute de metri înălțime, tot e mai ușor decît Coloana.

BRÂNCUȘI: Evident că e mai ușor. Dacă aduci muncitori destui, și cheltuiești multe milioane, și al o viață întreagă în fața ta, tot îl dai de rost într-o zi. Dar cînd Coloana e nesfîrșită?

FATA: I-ați găsi Dumneavoastră secretul dacă v-ați gîndi la ea așa cum vă gîndează la început, acum cîțiva ani...

BRÂNCUȘI: Dar de unde știi tu ce făceam și ce gîndeam acum cîțiva ani?

FATA: De la prietenii mei care au văzut macheta... Ei, și pe urmă, restul mi l-am închipuit...

BRÂNCUȘI: Dar ai văzut vreodată macheta?

FATA: Nu.

BRÂNCUȘI: Atunci, nu știi nimic. Nu înțelegi. Și nici nu poți înțelege. Căci tot secretul stă în asta: odată ce-ai văzut macheta, ai înțeles că spre Cer, oamenii nu pot zbura, așa cum zboară păsările. Spre Cer, omul trebuie să urce. Să urce mereu. Cu picioarele și cu mâinile. Așa cum vor să se cațere copiii...

FATA: Cum s-ar spune, ei, copiii, au înțeles...

BRÂNCUȘI: Dacă ai fi văzut macheta, ai fi înțeles și tu. Coloana asta e materie, e impenetrabilă, n-o poți zgria nici cu unghia, nici cu cuțitul. Păcat că n-o pot face din piatră, și trebuie s-o torn în oțel. Dar să umbli tot pământul, piatră, care să poată ajunge atât de sus, să străpungă Cerul, n-ai să găsești.

(Se aude glasul Comisarului strigînd: Care-i, mă, acolo? Stai! Stai pe loc că trag! Apoi un foc de armă, urmat de risete infundate și chiote stinse de copii. Din nou glasul Comisarului: Stați că trag! Încă un foc de armă și câteva clipe în urmă Comisarul întră repede, cu pușca de vînătoare în mînă. Fata dispăre în umbra hambarului.)

COMISARUL: I-ați auzit, maestre?

(ridicînd plictisit din umeri): Sigur că i-am auzit.

COMISARUL: Iar vor să se cațere.

BRÂNCUȘI (absent): Copii, ce vrei să le faci!

COMISARUL: Și s-au ascuns pe aici, pe aproape, prin grădinile oamenilor. Și în grădina Dumneavoastră trebuie că s-au ascuns. Se ascund peste tot.

BRÂNCUȘI: Dar la urma urmelor, domnule Comisar, de ce te obosești Dumneata atîta? Parcă ar fi toți copiii Dumitale. Lasă-i în pace. Și Dumneata, și eu, ne-am făcut datoria. Am făcut ce-am putut.

COMISARUL: Așa e, Maestre. Dar vedeți, am să vă spun un secret: și eu sînt din satul Dumneavoastră, din Hobîța. Și mi se rupe inima cînd mă gîndesc: de ce tocmai de la cineva din satul nostru să li se tragă asta?

BRÂNCUȘI: Ce să li se tragă?

COMISARUL: Nebunia asta cu urcatul pe Coloană. Unli cad, își rup oasele și rămîn schilози; alții dispar, mor, nu le mai dă nimeni de urmă...

BRÂNCUȘI: Bine, asta știu, mi-ai mai spus-o.

COMISARUL: Dar de ce să li se tragă asta tocmai de la cineva din Hobîța?... Așa că mi-am adus pușca de vînătoare, și atunci cînd îi aud, trag câteva focuri, ca să-i sperii...

BRÂNCUȘI: Dar, vezi, să nu greșești cumva, și să nemerești vreunul din ei...

COMISARUL: Nu, că trag în aer. Numai că, n-o să pot sta toată noaptea, că mi s-a făcut somn...

BRÂNCUȘI (îndemnîndu-l spre poartă): Și mie mi s-a făcut somn.

COMISARUL: Dar, ascultați-mă pe mine, Maestre, dacă n-o faceați atît de înaltă...

BRÂNCUȘI: Ei lasă, asta, lasă, că e tîrziu.

COMISARUL (din poartă): Dacă faceați și Dumneavoastră acolo, o coloană, două, cum fac toți...

(Brîncuși se întoarce către mijlocul scenei, cu ochii pe Coloană. Fata se apropie pe nesimțite de el.)

FATA: Vă rog să mă lertați, Maestre, dar eu știu la ce vă gîndiți. Vă gîndiți, că rău ați făcut că nu m-ați dat pe mîna Domnului Comisar.

BRÂNCUȘI (o privește tulburat): Ce-ți mai trece prin cap! Bineînțeles, așa ar fi trebuit să fac — dar pot eu, om în toată firea, să-mi pun mîntea cu un copil?

FATA (cu feroare): E adevărat, Maestre? E adevărat că m-am înșelat și de data asta? (Respiră, adînc, ușurată) Îmi dați curaj. Ajunsesem să cred că, fără să vreau cîntec gîndurile oamenilor. Începuse să-mi fie frică. Mă întrebam, cum am să mai pot trăi cunoscînd tot ce gîndesc oamenii?

2 iulie 1938. Meșterul la joagăr în grădina publică din Tîrgu Jiu (foto dr. Marcu Micu, Tg. Jiu)



La pag. 195 Tirgu Jiu, iulie, 1938: Brâncuși pregătind joagărul cu care va tăia piatra «Porții sărutului» (Arhiva Muzeului Național de Artă Modernă, Paris)



BRÂNCUȘI (*intrerupînd-o*): N-o lua așa de departe... Vrei să-mi spui ceva, și nu îndrăznești. Îndrăznește.

FATA: Voiam să vă spun doar atît: cite am învățat ascultîndu-vă vorbind despre Coloană!... De aceea vă iubesc toți; vă iubesc, pentru că îi învățați...

BRÂNCUȘI: Eu? Dar eu nu mă pricep să-i învăț. Nu sunt profesor. Eu le-arăt ce fac, și atît. Cel mult, îi ajut să privească.

FATA: E destul.

BRÂNCUȘI: Te uiți la Măiastra, și dacă ți-a dat Dumnezeu minte și imaginație, înțelegi. Și cînd ai înțeles, parcă-ți vine să cînți și să joci de bucurie, căci nu mai ești ce erai pînă atunci. Ai ajuns într-altă lume. Îngerească. Nu-i pot spune altfel decît: îngerească.

FATA: E adevărat. Lume îngerească... Și pe urmă, le arătați Coloana... Vreau să spun, cînd o fi gata, le-o arătați, îi învățați cum s-o privească...

BRÂNCUȘI (*absent*): Cînd o fi gata... Deabia atunci are să se vadă că e nesfîrșită...

FATA: Cînd o fi gata...

BRÂNCUȘI: Ți-e teamă că n-o să fie niciodată gata? Că o să rămînă așa, neterminată?

FATA: Asta nu, Maestre. Odată și odată tot o să-i găsiți Dumneavoastră cheia... Dar atît timp cît vă este gîndul la monumentul din Indor...

BRÂNCUȘI (*stăpinindu-se*): Tu vrei cu orice preț să afli ce vreau să fac acolo, în India. Bănuiești că povestea cu Muntele retezat și Oul cosmogonic, cum îi spui, sînt doar niște legende inventate la Paris, și vrei să afli adevărul... Dacă ți-aș spune adevărul, dacă ți-aș spune ce am de gînd să fac acolo, ai amuți.

FATA: Spuneți-mi, Maestre!

BRÂNCUȘI: Ai amuți! Dar de înțeles, tot n-ai înțelege.

FATA: Dacă mă învățați, înțeleg...

BRÂNCUȘI: Altădată. Mai tîrziu. Altădată, cînd oi avea chef de vorbă. Dar măcar atîta să înveți acum de la mine, că monumentul din Indor n-are nimic de-aface cu Coloana asta. Sînt două lumi cu totul și cu totul deosebite și chiar opuse... Înțelegi cum vine treaba asta?

FATA: Poate înțeleg cite ceva, Maestre, dar mi-e teamă că înțeleg pe dos. Căci mie mi se pare, dîmpotrivă, că deși sunt opuse, se leagă atît de mult una cu alta, încît nici nu se pot închipui separate.

BRÂNCUȘI: Ce nu se pot închipui separate?

FATA: Coloana asta de-aici, și monumentul pe care voiați să-l săpați în Muntele acela din India (*Ezită*). Și poate de aceea nu v-ați hotărît ce să faceți cu Coloana, pentru că încă nu știți cum veți construi monumentul...

BRÂNCUȘI: Atunci, haide la culcare! Mi-am bătut capul degeaba, dacă n-ai înțeles nici măcar atîta lucru... Sau, te pomenești că e tocmai pe dos, că sunt obosit și somnoros, și nu înțeleg ce vrei să spui.

FATA: Vă cer iertare, Maestre, dar de cînd am aflat de Muntele din India, și după ce-am venit aici, și am văzut Coloana, eu mă gîndesc tot timpul la Daedalos.

BRÂNCUȘI (*surprins*): Asta-i bună! Daedalos! Cum de ți-a venit să te gîndești tocmai la el, la Daedalos? De unde pînă unde?

FATA: Am crezut că vă gîndeți și Dumneavoastră la el, adineaori, cînd vorbeați de două lumi cu totul deosebite. E adevărat, sunt deosebite, și chiar opuse, dar amîndouă au fost create de mintea aceluiși artist.

BRÂNCUȘI (*privind-o*): Mă tot întreb: de unde știi tu de Daedalos? Că eu nu prea vorbesc de lucrurile acestea, de meșterii care-mi plac, pe care îi admir... De unde ai fi aflat tu de Daedalos?

FATA: Când am văzut Coloana, mi-am spus...

BRÂNCUȘI (*întrerupînd-o*): Adevărul este că eu am mare slăbiciune pentru Grecul ăsta deștept, ascuțit la minte și mare meșter, mare de tot. Cu ăsta aș fi vrut să mă iau la întrecere. Ce, mi-am spus, să treacă atîtea mii de ani și nimeni să nu încerce să facă ce-a făcut el? Altfel, evident, altceva, dar să facă pe măsura lui...

FATA: Palatul lui Minos și labirintul... Și aripi de lemn încheiate cu ceară...

BRÂNCUȘI: Nu aripi! Că omul nu poate zbura așa, cu aripi, ca păsările. Asta numai unui Grec deștept îi putea trece prin minte. Dar eu nu sunt deștept ca el. Ce-am eu cu inteligența, cu rațiunea? Dacă vreau să mă măsoar cu Daedalos este pentru că am învățat să merg mai în adînc. Și vreau să trec dincolo de el și de Grecii lui, dincolo de inteligență, de rațiune, să ajung la cei care au fost înaintea lor.

FATA: Pelasgii... Egeenii...

BRÂNCUȘI: Mai departe, și mai departe.

FATA: India — Maestre!

BRÂNCUȘI: Poate, India... Deși nu toată India. Buddha. Milarepa. Și alții...

FATA: Dar întrebarea e aceeași, nu e așa, Maestre? Întrebarea pe care și-a pus-o Daedalos și la care a răspuns cum s-a priceput.

BRÂNCUȘI: Întrebarea este întotdeauna aceeași. Dar eu răspund altfel... Mă apropiu de el și-l întreb: Zbor cu aripi de șindrilă? Nu, meștere, dacă vrei să te înalți la-te la luptă cu materia, silește piatra să se urce la Cer. Uită-te la Coloană și pornește, urcă, înalță-te...

FATA: Și labirintul?

BRÂNCUȘI: Asta e altceva, cu totul altceva. Ce-a făcut el atunci, nu se mai poate face. Trebuie făcut altfel. Altceva.

FATA: Dar ceva care să răspundă Coloanei, nu e așa, Maestre?

BRÂNCUȘI (*mirat*): De ce să răspundă Coloanei? Ce-are de a face Coloana cu labirintul?

FATA: Poate m-am exprimat greșit... Voiam să spun că Daedalos, după ce-a construit labirintul, și-a făcut aripi de șindrilă și a zburat pînă în Sicilia.

BRÂNCUȘI: Bine, asta știam.

FATA: Dar întocmai după cum zborul lui Daedalos se leagă de labirintul pe care-l săpase foarte adînc sub pămînt, tot așa Coloana nesfîrșită se leagă de monumentul pe care volți să-l săpați în Muntele din Indor...

BRÂNCUȘI (*o privește tulburat și se așează pe unul din scaune, își reazămă obosit brațele pe masa de lemn*): Tu faci ce faci, și tot acolo te întorci. Vrei să afli ce-am să construiesc eu în India.

FATA: ... și de aceea vă spuneam adineori că deși Monumentul și Coloana sunt două lumi deosebite, nu pot fi separate căci sînt complementare, se întregesc una pe alta. Și atunci, ca să puteți termina Coloana, trebuie să știți cum veți construi Monumentul...

BRÂNCUȘI (*după o pauză*): Dacă n-ași fi atît de obosit, ți-aș răspunde. Căci ești fată deșteaptă, știi o sumă de lucruri și-mi place să stau de vorbă cu tine.

FATA: Ah! Maestre, dacă ai ști! Cînd mă încurajează cineva...

BRÂNCUȘI: Dar m-a ajuns oboseala, și mi-e somn. Și totuși știu că n-am să pot adormi, pentru că mă tot gîndesc la ce-mi spuneai adineori. Ce spuneai despre Daedalos. Tu crezi, însă, că dacă el a făcut labirintul, așa trebuie să fac și eu. Să fac un labirint, acolo în India. Adică, să sap Muntele, tot mai adînc, pînă ajung în pîntecul Pămîntului...

FATA: Terra Mater. Malca Pămînt.

BRÂNCUȘI: Spune-i cum vrei . . . Dar ce le pasă lor de Maica Pământ? Pe-acolo a fost Buddha, a fost Milarepa, au fost atîția alții. Ei nu sunt ca noi. Pentru ei, nașterea ca și moartea înseamnă altceva.

FATA: Și moartea poate să însemne altceva?

BRÂNCUȘI: Pentru ei înseamnă altceva. Ei caută altceva . . . Și eu am înțeles asta. Am înțeles ce așteaptă ei de la moarte. Și știu cum să fac ca să vadă și ei, Indienii, și toți cei care gîndesc ca ei, să vadă că i-am înțeles. Am planul întreg în cap . . . (cu o urmă de deznădejde în glas), dar nu pot face o machetă, cum am făcut macheta Coloanei. Planul monumentului întreg îl am aici, înapoia pleoapelor, și mi-e deajuns să închid ochii ca să-l văd, întreg. Și totuși nu izbutesc să fac macheta . . .

FATA (care a ascultat ultimele fraze cu mare emoție): Nici nu trebuie să faceți macheta, Maestre! Lăsați-mă pe mine să v-o arăt!

BRÂNCUȘI: Ce să-mi arăți?

FATA: Acum am înțeles, Maestre! Cum nu m-am gîndit? Ar fi trebuit să ghicesc de la început, de cînd mi-ați spus că zborului lui Daedalos i-ați răspuns înălțînd Coloana. Ascensiunii, volatilității — i-ați răspuns prin imobilitatea materiei. Și atunci evident, labirintului de piatră — îi răspundeți prin fluiditatea dansului! Cum de nu m-am gîndit! De aceea nu izbutiți să faceți macheta monumentului. Pentru că nu puteți imobiliza un dans, nu-l puteți împietri în materie.

BRÂNCUȘI (derutat): Eu sunt de vină, dacă mi-am pus mintea cu un copil . . . **FATA (agitată):** Lăsați-mă pe mine să vă arăt macheta, Maestre! Am să v-o arăt dansînd. Și dacă greșesc, Dumnezeuastră mă corecți, și atunci eu învăț și o iau de la capăt, și dansez așa cum v-ați imaginat, dansez formele, una după alta, așa cum le-ați creat în mintea Dumnevoastră . . .

BRÂNCUȘI (cu un efort): Acum, tu, crezi că dacă sunt bătrîn și ostenit . . .

FATA (vorbind din ce în ce mai repede): Numai eu vă pot arăta cum are să fie. Maestre! Uitați-vă la mine și învățați-mă. Nu vă mai gîndiți la machetă. Căci ce-ați înțeles, atunci, în India, și vreți să ne ajutați să înțelegem și noi, creînd ce n-a îndrăznit nimeni să creadă că poate fi creat, — opera aceasta e vie, trăiește, se agită, caută, aleargă, și există numai cît rămîne vie, și cum ați putea să arătați asta altfel decît prin dans?

BRÂNCUȘI (încercînd, cu eforturi, să mai spună ceva): Fetițo, oi fi tu deșteaptă . . .

FATA (vorbind tot mai repede, schițînd figuri de dans): Și labirintului de piatră al lui Daedalos, îi răspundeți dansînd pătrunderea în labirint, nu săpînd în Munte, ci dansînd spirală după spirală . . .

BRÂNCUȘI: . . . oi fi tu deșteaptă, dar nu-l cunoști pe Constantin Brîncuși . . .

FATA: Spirală după spirală, Maestre, așa cum se dansează labirintul cînd ai pătruns în adînc, tot mai în adînc, dar trebuie să dansezi într-una, spirală după spirală, inspirat, concentrat, căci dacă te-ai oprit o singură clipă, te-ai rătăci, te-ai rătăci pentru totdeauna în labirint, în inima Muntelui, și ai rămîne acolo, și nimeni nu va mai ști de tine . . .

BRÂNCUȘI (o privește rătăcit, șoptind cu efort): Constantin Brîncuși . . .

FATA: Spirală după spirală, și așa îți faci drum, ușor, plutind, plutind fără eforturi și totuși fără să zbori, cum zboară păsările, și atunci ajungi, Maestre, ajungi în inima labirintului, și cînd ajungi acolo, în inima labirintului, vezi lumina cea mare (Brîncuși își lasă capul pe brațe și adoarme), lumina de care vorbește Buddha, Maestre, Buddha și Milarepa, și alții, și atunci înțelegi ce știați de mult, ce știați din Upanishade, de cînd ați cîntat înflă oară invocarea acela pe care ați repetat-o de atîtea ori: « De spre numurile ! »

(Recită încet, aproape șoptindu-l, textul sanskrit): *asato ma sad gamaya, tamaso ma jyotir gamaya, mrtyor mamrtam gamaya...*

(Fata se apropie de Brâncuși și-l privește exaltată, cu înfinită dragoste, aproape cu adorație. Îl mângâie încet pe păr. Deodată începe să ridă copilărește, se întinde, cascade, se învârteste de câteva ori cu brațele în aer, parcă ar fi vrut să danseze. Apoi se îndreaptă spre grădină.)

FATA: Unde v-ați ascuns? Puteți ieși, că a adormit Moșul.

(Din întineric, apare un grup de copii, sfioși și totuși nerăbdători, abia stăpînindu-și bucuria).

FATA: Dar să nu vorbiți tare, să nu-l deșteptăm.

(Copii, se apropie de ea, fiecare ținându-și degetul pe buze, semnalizînd unul altuia tăcerea, și totuși șoptind: Să nu vorbiți! Să nu vorbiți!)

FATA: Unde voiți să vă duceți?

COPIL: La Dunăre. Ne ducem la Dunăre.

FATA: De ce la Dunăre? Ați auzit ce spunea Moșu: mai departe, mai departe!

COPIL: Atunci la Munte. Urcăm la Munte.

FATA: Dar să nu vă opriți nici acolo. Urcăți Muntele și treceți mai departe. Departe de tot... Departe!

(Cortina se lasă încet în timp ce Fata rostește ultimele cuvinte).

ACTUL II

Trei luni mai târziu, sfîrșit de noiembrie. Cîmp în marginea Tirgu-Jiului. După amiază rece; cer plumburiu. În ultimul plan, pe stînga, se zărește un salcîm pipernicit, fără frunze — iar lingă el, un stîlp de telegraf. La dreapta, foarte departe, se ghicesc, mai mult după fumul străveziu care plutește deasupra lor, câteva căsuțe de țară. Impresie dezolantă, apăsătoare, care contrastează cu vioiciunea, fantezia, humorul dialogurilor.

În planul întîi, chiar în mijlocul scenei, o groapă aproape patrată de vreo doi metri. Judecînd după movilițele de pămînt de pe margini, adîncimea pare a fi cam tot de doi metri. Apropiîndu-se de gropi, unii se urcă pe movilițele de pămînt ca să-i poată vedea mai bine fundul, alții rămîn în margine, înălțîndu-se în virful picioarelor, aplecîndu-se cît pot de mult ca să privească. La ridicarea cortinei grupul de tineri Poeți se îndreaptă către groapă.

PRIMUL POET (arătînd spre groapă apoi înălțînd brațul în sus): Parcă o văd deja!

AL DOILEA POET: Și eu o văd. Într-adevăr nesfîrșită!

AL TREILEA POET (după ce a privit groapa, apoi spre cer, apoi peste cîmpie): Mă întreb de unde trebuie să-o privești, ca să-o vezi întreagă.

PRIMUL POET: Eu cred că de oriunde ai privi-o o vezi întreagă; dar nesfîrșită numai de aici o vezi.

POET III: Așa trebuie să fie. Altminteri, de ce ar fi ales Maestrul Brâncuși tocmai locul acesta? (arată vag spre groapă)

POET II: Nu-ți place locul?

POET III: Nu are nimic deosebit.

POETUL DIN CAPITALĂ (care după ce a privit mult timp groapa, își ridică ochii spre cîmpie): Seamănă cu oricare alt loc din țară... Oricare alt loc!

POET I : Și cu toate acestea, dacă l-a ales, înseamnă că e un loc unic !

POETUL DIN CAPITALĂ (*nemaiputindu-se stăpîni*): Ce noroc pe voi ! Să vă pomeniți de la o zi la alta în centrul atenției generale ! ...

POET I: Aș spune mai degrabă: în centrul atenției universale. Pentru că au venit deja critici și fotografi și Directori de Muzeu și de galerii din America, și India, și Australia...

POET II: Și Brazilia.

POETUL DIN CAPITALĂ (*după ce-a privit încă odată, aproape cu furie, groapa*): Ce noroc ! De la o zi la alta, o să ajungeți celebri. Interviuuri, fotografii, traduceri, articole în cele mai importante periodice europene...

POET III: Și americane, și australiene !...

POETUL DIN CAPITALĂ: Ce noroc !... Și noi pîrlîșii, nefericiții scriitori din Capitală, așteptăm cu anii ca să întîlnim un prăpădit de gazetar străin. Iar cînd îl întîlnim, abia dacă stă de vorbă cu noi, și atunci ne întreabă, pe noi, poeți, artiști, ne întreabă cît petrol producem anual și cum stăm cu înarmarea !

POET I: Într-un anumit fel, au dreptate. Ce contează Capitala unei țări mici ? Vreau să spun, ce contează din punct de vedere cultural ?

POET II: Din punctul de vedere al Spiritului !

POET I: Din punctul de vedere al Spiritului, nu contează nimic, sau aproape nimic. Dar aici, la noi la Tirgu Jiu, cînd se va înălța Coloana (*arată spre groapă*), va fi altceva !

POETUL DIN CAPITALĂ (*privind din nou, aproape fascinat, groapa*): Ce noroc pe voi !

POET III : Va fi cu totul altceva. Ceva unic. Va fi un centru spiritual. Și un centru spiritual aparține lumii întregi. Așadar, și noi, scriitorii și artiștii din Tirgu Jiu, vom aparține lumii întregi.

POET I: N-o să ne mai mișcăm ca să fim publicați în Capitală.

POET II: Cîte plecăciuni ! Cîtă umilință !

POET I : Tot ce se va crea aici, în Tirgu Jiu, va fi lansat concomitent în lumea întreagă — la Paris, bineînțeles, dar, bunăoară, și în Brazilia, și în Australia. ..

POETUL DIN CAPITALĂ: Chiar dacă n-o fi așa, eu vă spun că ați avut noroc. Mare noroc ! Și vă invidiez. . . (*Se uită la ceas*) Dar sunteți siguri că vine ? E aproape trel. . .

POET I: N-avea nici o grijă. Vine sigur !

POET III : Firește, e vorba și de talent. Căci dacă n-am avea talent. . .

POET II: Dar mai e ceva, și poate e lucrul cel mai important (*Arătînd spre groapă*) Prezența Coloanei. Vreau să spun, Coloana te inspiră. Și ce inspirație ! E destul s-o privești. . . (*bagă mîna în buzunar, căutînd*).

POET III (*scoțînd repede din buzunar cîteva foi de hîrtie*): « Privind Coloana », chiar așa îmi intitulasem poemul (*Către Poetul din Capitală*) Și m-am gîndit că te-ar putea interesa. . .

POET II (*arătînd manuscrisul*): Ce curios ! Aproape același titlu: « Cu ochii la Coloană ! »

POET I (*căutîndu-se în buzunar*): « Cu ochii la Coloană » ! ca titlu nu e rău.

POET II: Asta e a treia versiune. Dacă al avea puțin timp. . . (*întinde manuscrisul Poetului din Capitală*) M-ar interesa reacția Dumitale.

POET I: Eu pot să spun că am scris-o în transă (*arată o foale de hîrtie*): Mă închipulam așteptînd Coloana. O așteptam de mult. Stăteam aici, pe locurile acestea, și așteptam. Și deodată !... Dar nu pot s-o rezum. Dacă vreți, am să v-o recit. Acum, sau mai tîrziu. Cum voiți. E destul de scurtă. . .

POETUL DIN CAPITALĂ: Dacă e scurtă, mă interesează (*Privește din nou ceasul*). De la o vreme, mă preocupă estetica poemului într-un vers. (*Scoate carnetul din buzunar*) Acum câteva ceasuri, în tren, mă tot gîndeam la Coloană, mă gîndeam și la voi, vă invidiam... Și am scris, așa, câteva poeme într-un vers. (*Răsfoiește carnetul*) Să vi-l citesc pe cel care-mi place mai mult. « Poetilor din Tîrgu Jiu », așa îi spune. Dar nu mă satisface titlul...

POET III: Spune prea mult și totodată prea puțin.

POETUL DIN CAPITALĂ: Am să-l schimb. Dar îmi trebuie un titlu lung. Știți, dacă poemul are un singur vers, e nevoie de un titlu lung, care să sugereze restul, toate acele versuri care n-au fost scrise, care nu există și, evident, nici nu trebuie să existe. (*Își aruncă ochii pe pagină ca să-și reamintească versul, apoi închide carnetul*) « Poetilor din Tîrgu Jiu », să zicem că așa ar fi titlul Ascultați !

(*În clipa aceea intră din stînga un grup de bărbai, și Poeții se retrag încet spre dreapta scenei. Conversația se va auzi cîțva timp numai fragmentar. Se înțelege că Poetul din Capitală repetă de mai multe ori poemul într-un vers. Din comentariile celorlalți se disting, la răstimpuri, câteva cuvinte: Interesant ! E în orice caz o experiență interesantă ! Apoi Poetul I își va recita poemul. Se aud cuvinte izolate: Așteptînd, în așteptare și un vers: Coloană, Tu, ești nesfîrșită !...*)

UN PENSIONAR (*arătînd groapa Vizitatorului*): Aici o să fie. Dar văd că n-au adus încă cimentul. Ar fi trebuit s-o instaleze săptămîna asta, dar în ultimul moment s-a amînat.

AL DOILEA PENSIONAR: Iar s-a amînat, domnule ! A treia oară în trei săptămîni

UN FUNCȚIONAR: Știți, o toarnă în oțel și e greu. Treizeci și atîția de metri, și toată de oțel. E greu (*Apropiindu-se, privind groapa*) Și mă întreb dacă au săpat destul de adînc?...

VIZITATORUL : Și cît bănet o fi costat?...

AL DOILEA PENSIONAR: A costat mai mult decît ți-ai putea închipui Dumneata. Dacă e numai și numai din oțel !

VIZITATORUL: Mai bine făceau tunuri...

AL DOILEA PENSIONAR: Așa spunea și deputatul nostru: Oțelul e sfînt, nu trebuie să-l risipim pe fleacuri !... Făcea, evident, aluzie la Coloană.

UN SEMINARIST: Dar de ce spunea că oțelul e sfînt ?

AL DOILEA PENSIONAR: Ah !, asta e o idee a lui, și este o idee foarte frumoasă. Spune că tot ce poate folosi la apărarea granițelor țării, este sfînt. Pentru că, înțelegi, dacă granițele nu sunt bine apărute, ce să mai vorbim... Așadar, oțelul e sfînt pentru că din el se fac gloanțe și tunuri, și...

VIZITATORUL: Și avioane. Se fac și avioane.

AL DOILEA PENSIONAR: Nu cred că avioanele se fac din oțel. Oțelul e prea greu, și ar cădea. Avioanele, vreau să spun, dacă ar fi făcute din oțel n-ar putea rămîne mult timp în aer, și ar cădea. Dar se pot face atîtea alte lucruri.

VIZITATORUL: Ideea, în orice caz, e frumoasă. Oțelul sfînt.

PRIMUL PENSIONAR: E o idee nobilă, înălțătoare.

AL DOILEA PENSIONAR: Așa spunea și deputatul nostru. Vin timpuri grele, spunea, avem nevoie de idei nobile, înălțătoare.

(*Poeții s-au apropiat de grup.*)

VIZITATORUL (*care a mai privit odată fundul gropii*): Păcat de oțel !

POETUL DIN CAPITALĂ (*uitîndu-se din nou la ceas*): Trei și zece ! Poate nu mai vine.

POET I: Vine sigur. În fiecare joi, la începutul după amiezii, face o plimbare pînă aici...

POETUL III (*rizînd cu înțeles*): Ca să scape de admiratori !

POET I: Și de vizitatori, și de gazetari, și de negustori.

VIZITATORUL: Ce fel de negustori?

POET III: Vorba vine, negustori. Sunt experți de la Muzeu, Directori de Galerii de Artă. Vin din lumea întreagă. Toți vor să cumpere Coloana!

VIZITATORUL: Și n-o vindeți?

POETII I-III: Să vindem Coloana?!

VIZITATORUL: Dacă vor s-o cumpere alții, de ce nu? Nu e păcat de tot bănetul pe care l-ați băgat în ea?

POETUL I: În Coloana nesfârșită? Vă înșelați, stimate domn. Întii și întii, că n-a costat atât cât vă închipuiți Dumneavoastră. Și în al doilea rînd, vă pot asigura că, oricît ar fi costat, Coloana nesfârșită... n-are preț. E o capodoperă unică.

POET II: Ne face cinste. Și orașului nostru, și neamului întreg.

VIZITATORUL: Dumneavoastră sînteți tineri, nu plătiți impozite, ce vă pasă!

(Întră un reporter cu aparatul de fotografiat pregătit și începe să fotografieze groapa, din mai multe unghiuri).

POETUL II: Voiți să arătați deosebirea: cum era înainte și după ridicarea Coloanei? Interesant.

REPORTERUL (îndreptîndu-și aparatul spre cîmpie): Va să zică, dumneavoastră mai așteptați Coloana? Nu știți că s-a contramandat?

POET I: Nu s-a contramandat. S-a mai amînat o săptămînă. Maestrul nu era mulțumit cum se turnase oțelul, acolo la...

REPORTERUL (întrerupîndu-l): Dacă-ți spun eu că s-a contramandat, să mă crezi. Că sunt reporterul numărul 1 pe țară. Tot eu am informat întii despre... Despre chestia pe care o știți.

POETUL I: Aia era altceva, dar în chestia asta a Coloanei suntem și noi bine informați, căci suntem din Tirgu Jiu și cunoaștem pe Maestrul Brîncuși.

REPORTERUL (fotografiînd grupul): Poate la ora asta nici Maestrul Brîncuși nu știe. Dar o să aște, într-o zi, două...

POET III: Și de ce s-ar fi contramandat?

REPORTERUL: Regele.

(Tăcere glacială. Poetii se privesc între ei, speriați, deznădăjduți).

PRIMUL PENSIONAR: Trebuie să fi avut și Majestatea Sa un motiv.

REPORTERUL: Sigur c-a avut. (Grav) Dar ce credeai Dumneavoastră, că o să se mute Regele aici, la Tirgu Jiu, ca să admire Coloana? (Arată groapa) Nu-l mai simplu s-o aducă la el, la Palat?

POETUL DIN CAPITALĂ: La Palat? La București?

REPORTERUL: Nu știu dacă va fi neapărat la București, deși acolo l-ar fi rostul, în Capitala Țării. Dar o aduce la unul din Palatele lui. (Își încarcă aparatul) Ce să-i faci, dacă Suveranului îi place atât de mult Coloana? Spune că nu se mai sătură privind-o. Și pînă acum n-a văzut decît fotografia machetei! Auziți, numai o va aduce undeva pe aproape, unde va putea s-o privească în voie...

(Se depărtează puțin de grup ca să fotografieze cîmpia).

POET I: Nu-mi vine să cred. Ar fi nedrept să fie așa. Maestrul Brîncuși a lucrat aici, la Tirgu Jiu, mai mult de un an de zile. Ar fi nedrept s-o ducă acum în altă parte...

POET II: A costat o groază de bani...

POET III: Sacrificii multe. Au murit nu știu cîți copii...

VIZITATORUL: Se pare că n-ar fi adevărat, că asta e mai mult un fel de legendă... Ca să se vorbească de Coloană...

POET III: Insinuați că face parte din publicitatea organizată de gazetele din Tîrgu Jiu?

VIZITATORUL: Nu insinuez nimic. Eu vă spun ce-am auzit.

POET III: Vă asigur că au fost sacrificii. Au murit copii, s-au pierdut.

POET I: Și ar fi nedrept ca tocmai acum, cînd e aproape gata (*arată groapa*), să ne ia Coloana.

POETUL DIN CAPITALĂ (*după ce se uită la ceas*): Dar de ce-o fi întîrziind, domnule, așa de mult? S-o fi culcat. . .

POET II: Maestrul nu se culcă niciodată joile după amiaza. E știut.

POET III: E ziua lui de sindrofie. . .

SEMINARISTUL: Eu am auzit altfel. Am auzit că Patriarhul voia să-l convingă pe Maestrul Brîncuși să înalțe Coloana la Curtea de Argeș. Ca să fie așa, ca un simbol. . .

POET II: Ce fel de simbol?

SEMINARISTUL: Așa, un fel de simbol al istoriei neamului și al Bisericii. . .

POET III (*încercînd să pară destins*): Cîrculă tot felul de zvonuri. Am citit undeva că ar fi fost mai bine s-o pună la Mărășești. Și tot așa, ca un simbol.

FUNCȚIONARUL: Da, ca un simbol, la Mărășești ar merge. . .

(*Din stînga intră o doamnă tînă, mai mult distinsă decît frumoasă, îmbrăcată cu o sobră eleganță*) Se apropie de groapă, se pleacă mult ca să vadă cît e de adîncă și apoi privește absentă în jurul ei).

POET II: Dar tocmai pentru că este un simbol, trebuie să se înalțe aici (*arată spre groapă*), la Tîrgu Jiu, unde a fost concepută și înfăptuită. . .

POET I și III: Cu atîtea sacrificii. . .

REPORTERUL (*care se apropiase și auzise ultimele replici*): Eroare. Tocmai pentru că e un simbol. . .

POETUL DIN CAPITALĂ (*întrerupîndu-l*): Dar, în fond, de ce trebuie să simbolizeze ceva? Coloana este o operă de artă. Maestrul Brîncuși este înainte de toate un artist, este un foarte mare sculptor.

DOAMNA: E cel mai mare sculptor al secolului. Și atunci, evident, orice face el, orice crează, simbolizează ceva. Uitați-vă la groapa asta (*arată*). Uitați-vă bine la ea, căci aici se va împlînta cimentată, Coloana. Nu vă ameșește forța cu care se revelează simbolul? Nu simbolizează Coloana ceea ce Dumnezeu voastră vă place să numiți condiția umană?

(*Poeții, reporterul și seminaristul se apropie, se apleacă să privească fundul gropii*).

POET I: Voiți să spuneți că flecare din noi, într-o bună zi, vom sfîrși într-o groapă ca asta?

DOAMNA: Atunci îți cer iertare, m-am înșelat. Credeam că ești poet.

POET I: Îmi place să cred că sunt.

POET II și III: Genial, doamnă, poet genial!

DOAMNA: Dar unde ați mai văzut mormînte săpate atît de adînc încît să cuprîndă jumătate din Coloana nesfîrșită? Căci dacă e nesfîrșită în sus, trebuie să fie nesfîrșită și în jos, sub pămînt, nu e așa? Cine ar vrea să odihnească într-un asemenea mormînt fără sfîrșit?

(*În timpul ultimelor replici, cei doi Pensionari, Vizitatorul și Funcționarul părăsesc scena. Se înțelege că discuția nu-l mai interesează*).

POETUL DIN CAPITALĂ: Eu nu văd decît o groapă ca toate gropile, atît cît trebuie ca să se toarne cimentul și să se fixeze soclul Coloanei. . .

REPORTERUL: Dar dacă vă spun că n-o să se mai înalțe aici! Discutați degeaba. . .

DOAMNA: Ești și dumneata poet?

REPORTERUL: Nu. Eu sunt reporter.

DOAMNA: Ah, bine, atunci...

REPORTERUL: Reporter numărul 1 pe țară. Cel mai bine informat.

DOAMNA: Bine, asta e altceva...

REPORTERUL: Cum e altceva?

DOAMNA: Informațiile au și ele interesul lor. Dar aici, suntem între Poeți, discutăm lucruri esențiale...

REPORTERUL: Ce vă spun eu, e tot atât de esențial. Eu vă asigur că aici (arată groapa) nu se mai ridică...

POETUL DIN CAPITALĂ (pierzindu-și răbdarea): Dar oriunde s-ar ridica, aici sau la Palat sau la Mărășești, o să fie tot Coloana nesfârșită. Și atunci mă întreb de ce trebuie să simbolizeze condiția umană? Pentru că pleacă dintr-o groapă și ajunge la Cer?

REPORTERUL: La 36 de metri.

DOAMNA: Știi că ai spus foarte frumos ultima frază? Trebuie s-o repeți și Maestrului, că are să-i placă. (Arătând spre stînga) Spune-i-o acum, pînă nu-l confiscă alții.

POETUL DIN CAPITALĂ (intimidat): Oh, nu, doamnă, vă rog...

(Grupul întreg — Poeții, Doamna, Seminaristul și Reporterul — se retrage încet spre dreapta scenei, ca să lase loc noilor veniți, sunt vreo zece străini; după îmbrăcăminte, comportament și unele cuvinte răzlețe care se aud, majoritatea americani, germani și elvețieni. Doi interpreți, care sunt în același timp agenți de legătură sau consilieri ai diversilor reprezentanți străini, traduc în șoaptă, cu gesturi sugestive, tot ce spune Brâncuși. Se ghicește că Brâncuși se amuză foarte sincer de ce se întîmplă în jurul lui; într-un anumit fel, este o sindrofie. Pe măsură ce se apropie de groapă, privesc în jurul lor și privesc cîmpia — vizitatorii nu-și mai ascund dezamăgirea. Se uită unul la altul derutați, ca și cînd nu le-ar veni să creadă, vorbesc în șoaptă între ei, caută privirile lui Brâncuși ca să se convingă că nu li s-a făcut o farsă, asaltează pe interpreți cu întrebări șoptite foarte aproape de ureche).

BRÂNCUȘI (către unul din interpreți): Spune-le de ce-am ales locul acesta: pentru că numai de aici se poate vedea Coloana așa cum urcă la Cer. Erau unii care-o volau în Grădina Publică, dar m-am supărat. M-am supărat rău de tot. Acolo sunt arbori! am strigat... Spune-le astea.

(Se fac imediat două grupuri, și interpreții rezumă în șoaptă).

BRÂNCUȘI: Spune-le cum m-am răstit la ei: Sunt pomi! Cum o să privești Coloana printre pomi? am strigat. (Ride)

(Vizitatorii clatină din cap, unii rîd, alții comentează în șoaptă între ei. Un francez, care s-a separat de grup, privește exasperat spre cîmpie).

FRANCEZUL: C'est Incroyable! Incroyable...

BRÂNCUȘI (continuînd să rîdă): En effet! Incroyable! Vous avez raison. C'est incroyable!

INTERPRET I: Dar nu-i păcat de Dumnezeu, Maestre, să vină lumea pînă aici ca să vadă cum se înalță Coloana la Cer? Nu era mai bine la Paris?

FRANCEZUL: Mals bien entendu, à Paris! À Paris!

INTERPRETUL II: Sau la New York. Că uite, am cecul semnat — și Dumnezeuastră doar precizați suma. Oricare ar fi.

FRANCEZUL: Mals non, mals non! À Paris!

BRÂNCUȘI (deodată serios): Nu merge nici la Paris, nici la New York, și nicăieri în altă parte. E făcută pentru locurile astea (arată cu brațul cîmpia). Numai aici o vezi că e înfinită...

INTERPRETUL II: Dar o facem înaltă, Maestre. O facem cît vreți de înaltă. Ce-s treizeci de metri? O facem de trei sute, de cinci sute de metri!... Cît vreți dumneavoastră de înaltă.



BRÂNCUȘI: Dacă o fac mai înaltă, nu mai e nesfîrșită. Spune-le asta. Și mai adaogă și de la dumneata...

(Face cîțiva pași spre Poeți, care-l salută respectuos).

POET I: O să se mai amîne mult, Maestre?

BRÂNCUȘI (în glumă, enigmatic): De cîte ori o mai fi nevoie.

POET II (arătînd groapa): Dar tot aici o fixați, nu e așa, Maestre?

BRÂNCUȘI: Dar unde ai fi vrut? În Grădina Publică? Sau în fața gării? (ride)

POET III: Circulă tot felul de zvonuri. Uite, bunăoară... (caută cu ochii pe reporter, care, după ce luase multe fotografii, dispăruse spre dreapta îndată ce-l văzuse pe Brâncuși că se apropie de grup) Era cineva aici, care spunea că... (ezită)

BRÂNCUȘI: Ce spunea?

(În acea clipă Doamna se apropie de Brâncuși).

DOAMNA: Bonjour, Maître! Vous ne me reconnaissez pas? On s'est rencontré à Paris, chez les...

BRÂNCUȘI (care a privit-o, fix, cercetător): Parcă îmi amintesc ceva. Dar vag, vag de tot...

DOAMNA: E drept, au trecut cîțiva ani de-atunci. Și la vîrsta mea, cîțiva ani. Maestre, pot însemna foarte mult (ride).

BRÂNCUȘI: La vîrsta dumitale? (ride cu poftă).

DOAMNA: Vai, Maestre, cum vă recunosc! Așa rîdeați și în seara aceea, cînd, nu mai știu à propos de ce, vă spuneam că sunt savantă, frumoasă și deșteaptă foc. Și Dumneavoastră, Maestre, puțin malițios, dar drăguț, foarte drăguț, m-ați întrebat: Dar de ce spuneai că ești frumoasă?... Nu vă mai aduceți aminte? (Către Poeții care se adunaseră în jurul lor) Evident, nu-și mai aduce aminte!

(Poeții rid incurcați).

BRÂNCUȘI (continuînd s-o privească). Și cînd spuneai că ne-am întîlnit la Paris?

DOAMNA: Acum trel ani, Maestre. În 1934. Și tot atunci, în seara aceea, v-am întrebat dacă ați accepta să mă învățați să dansez. Și, cu multă bunătate, mi-ați răspuns: Eu? Dar eu sunt sculptor, numai sculptor!

BRÂNCUȘI: Ah, da, acum îmi aduc aminte. (După o pauză) Era o noapte cu lună. (Ride enigmatic): Mă, mă, mă, cîte se mai pot întîmpla pe lumea asta.

DOAMNA: Dar, dacă-mi dați voie, aș vrea să vă prezint un tînar Poet din Capitală. A venit special ca să vă întîlnească.

(Poetul se apropie timid, își spune numele, în șoaptă, și strînge mîna lui Brâncuși). BRÂNCUȘI: Îți spun de la început că nu dau interviuri. Și să nu mă încrebi de unde i-am găsit (arată către grupul de vizitatori străini), cum au ajuns aici, că nu știu. Nu e zi lăsată de la Dumnezeu ca să nu bată la poartă. Dar bat degeaba, pentru că nu le deschid. Nu primesc decît joia.

INTERPRET I: Dar nu-l păcat de Dumnezeu, Maestre?

BRÂNCUȘI (ca și cînd nu l-ar fi auzit): Numai Joia după amlaza. E ziua mea de sindrofie.

INTERPRET II: Au primit încă o telegramă de la New York. Au primit-o azi dimineață, dar nu mi-au arătat-o decît adineaori. Acceptă orice condiție. Iar despre sumă, v-am spus, suma o fixați dumneavoastră...

INTERPRET I: Dar nu e vorba numai de bani. Înainte de toate, importă locul. Și ca loc e mai important decît Parisul?

BRÂNCUȘI: Evident, evident. Și Parisul, și New Yorkul, și Tirgu Jiu, toate locurile sunt importante, dacă ții ce să faci cu ele.

(Zîmbînd enigmatic) Și cu ele, și prin ele...

DOAMNA: Dar India, Maestre?

BRÂNCUȘI: Mai ales India. (După o pauză) Dacă știi ce să faci acolo... (Adresându-se celor doi interpreți) Explicați-le cum are să fie. Pornește de-aici (arată groapa) din ciment, și e toată din oțel — și se înalță, se înalță pînă n-o mai vezi...

(Interpreții explică celor două grupuri).

DOAMNA: Cum spune și poetul nostru: dintr-o groapă ajunge pînă la Cer.

POETUL DIN CAPITALĂ (timid): Era de fapt, o întrebare. Vă întrebam de ce este coloana un simbol al condiției umane.

BRÂNCUȘI: Dar cine spune asta?

DOAMNA: Eu (ride). Eram între Poeți și, evident, discutăm simbolismul Coloanei.

POETUL DIN CAPITALĂ (prințind curaj): Dumneavoastră ce credeți, Maestre?

Este sau nu este Coloana, un simbol al condiției umane?

BRÂNCUȘI (ridicînd din umeri): Nu mă întreba pe mine. Eu v-am făcut Coloana ca să vă amintească că drumul spre cer e greu, e anevoios. Nu poți ajunge acolo zburînd, ca păsările. Trebuie să urci. Și orice urcuș e greu; uneori urci cu mâinile și cu picioarele...

INTERPRETUL I (apropiindu-se și îndrăznind să-l intrerupă): Domnii vor să vă mulțumească, Maestre, și să vă salute, să vă spună rămas bun. Trebuie să treacă pe la hotel, să-și ia valizele...

BRÂNCUȘI (întorcîndu-se spre grupul de vizitatori străini și salutîndu-i cu mina): Spune-le că mi-a făcut multă plăcere să-i cunosc. (Continuînd să-i salute cu mina) Au revoir, au revoir. Et merci d'être venus! Good-bye! (Cîțiva se apropie să-i strîngă mina. Se aud frînturi de fraze în diverse limbi) Good-bye!

INTERPRETUL II: Noi ne mai vedem, Maestre, la inaugurare.

INTERPRETUL I: Poate ne mai vedem și înainte...

BRÂNCUȘI (continuînd să strîngă mîini): Ne mai vedem, desigur. Ne mai vedem. (Întorcîndu-se către Poetul din Capitală). Nu știu dacă înțelegi ce vreau să spun, cînd spun că orice urcuș e greu...

POETUL DIN CAPITALĂ: Voiți să spuneți că orice creație implică un mare efort...

BRÂNCUȘI: Un foarte mare efort, tîner! Muncă, muncă, trudă, renunțare. Nu te poți înălța altminteri.

POET I: Deci, pentru dumneavoastră, Maestre, efortul, munca, urcușul, cum spuneți, urcușul pe care-l simbolizează Coloana, nu se referă numai la creația artistică, ci caracterizează condiția umană în general, nu e așa?

BRÂNCUȘI: Eu nu spun condiție umană în general, dar despre asta e vorba. Către Cer, omul trebuie să urce pe jos, cu picioarele lui...

DOAMNA: Să urce pe jos, cu picioarele și chiar cu mîinile lui, pe o Coloană ca asta. Și de unul singur, căci Coloana e îngustă. Cu alte cuvinte, nu te apropii de Cer urcînd de la un etaj la altul, cum au crezut oamenii că se poate urca, atunci cînd s-au apucat să clădească Turnul lui Babel...

BRÂNCUȘI (surprins): Dar ce ți-a venit să vorbești de Turnul lui Babel?

Ce-are de-a face Coloana nesfîrșită cu Turnul lui Babel?

DOAMNA: N-are nimic de-a face, Maestre. Sint două lumi cu totul separate. Dar și cei care clădeau Turnul lui Babel voiau să ajungă la Cer. Greșala lor era însă că ei credeau că se poate ajunge urcînd ca pe o șosea de munte, în serpentină, și urcînd cu zecile și cu sutele deodată...

BRÂNCUȘI: La asta nu m-am gîndit... Dar, cum spuneai, sunt două lumi cu totul separate.

POETUL DIN CAPITALĂ (adresîndu-se Doamnei): Și atunci, Turnul lui Babel nu poate simboliza condiția umană?...

DOAMNA (rîzînd): Răspundeți-l, Mestre, răspundeți-l dumneavoastră...

BRÂNCUȘI: Eu cu Turnul lui Babel nu vreau să am nimic de a face...

(Către Poeți, lapidar, enigmatic) Dar să știți că în afară de muncă nu prea sunt multe altele de învățat. De la cel mai mare meșter eu n-am putut afla decât atita: să te ferești de artistul care se plînge că muncește prea mult — dar să-ți fie frică de acela care, dacă a făcut ceva desăvîrșit, crede că nu se mai poate întrece! ... Să vă fie frică! ... Și-acum, haideți acasă că s-a întunecat...

(Solută cu mîna grupul întreg și pornește spre stînga. Doamna se îndreaptă încet, visătoare, spre dreapta. Poeții se privesc citva timp între ei, nehotărîți).

POET I: Interesant, foarte interesant...

POET III: Și de fapt, tot aici are s-o ridice.

POET II (întrerupîndu-l): L-ați văzut pe reporter? Parcă ar fi intrat în pămînt. SEMINARISTUL: Și dacă totuși o fi adevărat?

POET III: Dar atunci de ce a luat atîtea fotografii? Dacă nu se mai ridică alci (arată), de ce-a fotografiat-o de atîtea ori?

(Grupul se îndreaptă încet spre stînga)

POETUL DIN CAPITALĂ: Aș avea ceva material pentru un interviu. Dar spunea că nu dă interviuri, și mă întreb ce va spune dacă va...

POET II (întrerupîndu-l): Nu va spune nimic. Maestrul nu citește ziare nici reviste. Publică fără grijă. Poți să aduci vorba și despre noi... Așa, în legătură cu Coloana...

(Scena rămîne citva timp goală. Lumina a scăzut. Doamna intră din dreapta, își ridică gulerul pardesiului ca și cum s-ar fi făcut frig și se apropie de groapă. Se apleacă și ia o mîndă de pămînt. Păstrează citva timp pămîntul în palmă, apoi începe să-l zvîrle puțin cite puțin, în groapă. Brâncuși, intră repede din stînga, ca și cum i-ar fi fost teamă să n-o mai găsească).

BRÂNCUȘI: Te-am căutat a doua zi de dimineață sub butol. Te-am căutat și în grădină. Te-am căutat peste tot. Plecaseși.

DOAMNA: Vă rog să mă iertați, Maestre, dacă am plecat așa, fără să vă mulțumesc, fără să-mi iau rămas bun... (rîzînd) Ați văzut ce politicoși sunt directorii de Muzeu, și proprietarii de Galerii, și negustorii de opere de artă... Au venit toți să vă salute.

BRÂNCUȘI (privind-o lung): Te-ai schimbat mult în două, trei luni...

DOAMNA: Am fost tot pe drumuri, Maestre. Am fost și la Paris... Mă plimbam serile prin fața atelierului din Impasse Ronsin...

BRÂNCUȘI: Și azi de ce-ai venit? Ți-era teamă că nu am terminat Coloana? Am terminat-o E gata. O toarnă acum în oțel, la Turda.

DOAMNA: Aflasem că ați terminat-o, Maestre. Aflasem, de asemenea, că s-a amînat din nou inaugurarea. Și atunci am venit să văd cum arată locul (întinde brațul spre cîmpie). Ce bine l-ați ales!... Și oțelul, Maestre, oțelul din care se toarnă Coloana, ce bine l-ați ales! Singurul oțel care va rămîne, inocent pînă la sfîrșitul lumii...

BRÂNCUȘI: Tu ai ceva pe suflet. Și tot la lucrul acela te gîndești... Ca și în noaptea aceea, cînd voiai cu orice preț să afli ce am de gînd să fac eu în India... (zîmbește) Și pînă la urmă, tot n-ai aflat!

DOAMNA: E adevărat, Maestre? Așa credeți, că voiam cu orice preț să aflu cum o să construiți monumentul din Indor?

BRÂNCUȘI: Tot pe lîngă monument, tot pe-acolo te învîrteai...

DOAMNA (rîde): Vai Maestre, ce tînăr ați rămas! Cum vă poate păcăli oricine. Pînă și un copil vă poate păcăli... Ca să vă spun adevărul, Maestre, mă interesa India pentru că India, și monumentul din Indor, vă interesau pe dumneavoastră. Vă « interesa » o puțin spus: de fapt, vă obseda... Dar eu mă tot gîndeam la Coloană, mă întrebam ce se întîmplă cu Coloana.

BRÂNCUȘI: Ei, acum liniștește-te, că ai văzut, am terminat-o !

DOAMNA: Știu, Maestre, și niciodată n-o să ghiciți cât am fost de fericită când am aflat. Și n-am fost numai eu fericită, O lume întreagă, Maestre, o lume întreagă ... Și acum vine rîndul Muntelui ...

BRÂNCUȘI: Nu ți-am spus că tot pe lângă el te învîrtești ...

DOAMNA: Acum, da, Maestre. Acum, că se toarnă în oțel Coloana ...

BRÂNCUȘI: Nu prea înțeleg ce vrei să spui ...

(Doamna îl privește lung, zîmbind trist și apoi scutură ultimele fire de pămînt în groapă).

BRÂNCUȘI: Și nu înțeleg nici de ce, de cînd am venit, tot te joci cu țărîna. Lasă țărîna în pace ! Eu sînt de la țară, știu ce-ți spun: nu te juca cu țărîna. Ias-o în pace ! ...

DOAMNA: Îmi adusesem aminte de ce spunea adineauri Poetul despre condiția umană, că pleacă dintr-o groapă și ajunge la Cer. El spunea asta în legătură cu simbolismul Coloanei, dar e tot una. Mă gîndeam la «condiția umană», cum îi spun Poeții și fără să vreau mi-am afundat mîna în țărînă. Poate simțeam nevoia să mă apropiu din nou de Mama Pămînt ... (Brusc, cu un alt ton) Dar s-a făcut tîrziu, Maestre. Trebuie să plec. Să nu pierd ultimul tren.

BRÂNCUȘI: Halde, că te conduc eu la gară.

DOAMNA: E adevărat, Maestre? Mă conduceți la gară? Nici nu știți cât de fericită mă faceți ! Cîte n-am să povestesc mai tîrziu : Cu Maestrul Brîncuși, noaptea, pe străzile pustii, și umblînd din ce în ce mai repede, căci ne grăbeam, ca să pot prinde ultimul tren ! (Îl privește cu fervoare) Ultimul tren, Maestre !

BRÂNCUȘI: Ultimul, din noaptea asta. Căci o să mai vii, nu e așa? O să vii, în două, trei săptămîni, în două, trei luni, la inaugurare.

DOAMNA: Oh, Maestre, cîne știe unde am să fiu în două, trei săptămîni ! Și ce să caut eu la inaugurare? Cînd toate s-au încheiat, toate au ieșit bine, și acum vine răsplată, și odihna, și gloria — ce să mai caut și eu? Nu mi-e de ajuns că aud de la alții despre toate astea? (Se apropie de el) Dar acum, cînd începe noaptea și se lasă frig, îmi place să știu ca o să vă așezați acolo, pe scăunașul de lemn, de lângă vatră, și ca în fiecare noapte o să vă gîndiți la Munte, și la monumentul din Indor ...

BRÂNCUȘI (rîzînd): Nu ți-am spus eu că tot pe-acolo te învîrtești? !

DOAMNA (privindu-l deodată cu gravitate): Oh, Maestre, ce fericită aș fi să nu mă mai învîrtesc tot pe-acolo ! Să știu că veți fi din nou vrăjit de India ca acum trel, patru luni. Și că n-o să vă mai mulțumiți, ca pînă acum, să visați la Monument, ci o să începeți să-l lucrați.

BRÂNCUȘI (nerăbdător): Nu-l purta tu de grijă Monumentului ! Ți-am spus că-l am întreg în mînte. Și într-o bună zi am să-l fac.

DOAMNA: Atunci, Maestre, ce mai așteptăm? ... Eu am un biet tren de noapte, și trebuie să-l prind, căci e ultimul tren. Dar Constantin Brîncuși are o viață întreagă înaltea lui. Nu l-a venit încă timpul să se grăbească, să se gîndească la ultimul tren ... Dar să știți, Maestre, că Daedalus nu ne așteaptă.

BRÂNCUȘI (rîzînd): Oh, cîte zile fripte mi-al făcut, toată toamna asta cu Daedalus al tău ! De unde oi fi scornit tu poveștile acelea cu labirintul și tot ce-a mai urmat? !

DOAMNA (zîmbind): Le ghiceam în mîntea dumneavoastră, Maestre, și vi le povesteam ca să vi le reamintiți ... Și acum văd că le-ați uitat din nou ... (Cu gravitate) Dar să știți că el nu ne așteaptă, Maestre. Lucrează zi și noapte, în inima Muntelui, în labirintul lui. Și ne-a luat-o de mult înainte.

BRÂNCUȘI: Cine a luat-o înainte? Și cine zici că nu ne așteaptă?

DOAMNA: Nimeni nu așteaptă, Maestre. Aici, pe pământ, nu așteaptă nimeni.

BRÂNCUȘI: Te gîndești la tren. Tot ți-e frică să nu scapi ultimul tren. Atunci, liniștește-te. Ai să-l prinzi, îți spun eu. Cunosce orariul pe dinafară.

DOAMNA: E adevărat, Maestre? E adevărat că nu înțelegeți?

BRÂNCUȘI (*surprins*): Ce să înțeleg?

DOAMNA: Că nu există ultimul tren? Că numai după ce îl pierdem descoperim că a fost ultimul — dar atunci e prea târziu! ... Cum s-ar putea întâmpla cu mine în noaptea asta ...

BRÂNCUȘI: Dacă ți-am spus că ai să-l prinzi!

DOAMNA: Cum se va întâmpla cu fiecare din noi într-o zi. Chiar și cu Constantin Brâncuși. Dar asta o să fie târziu, Maestre. Foarte târziu ... Dar de ce, Maestre, de ce nimeni nu poate spune despre nimeni altcineva că *lui* nu i se va întâmpla niciodată? De ce?

BRÂNCUȘI: Eu știu la ce te gîndești tu, dar nu-ți răspund.

DOAMNA (*luîndu-i brațul și pornind încet spre stînga*): Să nu răspundeți, Maestre, să nu răspundeți niciodată! Oricine v-ar întreba, oricum v-ar întreba, să nu răspundeți! Dacă bănuți că vă întreabă de ultimul tren, să nu răspundeți! Oricine o fi!

(*Cortina*)

ACTUL III

După aproape 20 de ani. Noaptea de 15—16 martie 1957. Scena este aproape aceeași din actul II. Coloana se înalță în planul al doilea, către stînga. Nu i se vede vîrfurile. Salcîmul a crescut mult în douăzeci de ani. I se ghicesc mugurii. La ridicarea cortinei se zăresc foarte departe, cîteva case și o stradă, luminată electric. Luminile se vor stinge treptat către mijlocul actului. Noapte clară de primăvară timpurie. Lumină de lîună, care dă Coloanei un luciu aproape fosforescent.

În primul plan, pe dreapta, o bancă de lemn.

La ridicarea cortinei, Fata se desprinde încet dintr-o zonă de umbră, pe stînga. Pare de aceeași vîrstă ca în actul I și este îmbrăcată la fel. Puțin timp în urmă, Brâncuși intră din dreapta, înaintînd anevoale, șchiopătînd. Înfățișarea pe care o avea în ultimele luni de viață. Pare foarte obosit. Cînd se așează pe bancă, oftează și rămîne cu privirile pironite pe Coloană. Dar la răsîmpuri oboseala dispare, replicile vor avea timbrul bărbătesc din 1937 și va rîde aproape cu aceeași forță și sănătate ca atunci. Cînd dă cu ochii de Fată nu pare surprins și figura i se luminează.

FATA (*apropiîndu-se, mai mult șoptind*): Maestre! Nu mă mai recunoașteți Maestre?

BRÂNCUȘI: Bată-te să te bată, tot alcea ești? (*O privește clătînd din cap*) Și parcă iar ai întinerit ... Sau poate mi se pare mie, că de la o vreme nu mai văd atît de bine ...

FATA: Vi se pare, Maestre. Nimeni nu întineresc.

BRÂNCUȘI: Ei vezi, câte lucruri mă înveți tu pe mine ! (*Ride*) Tu, nu știi ce-oi face, dar eu am îmbătrînit. Dacă merg pe 82 de ani . . .

FATA: Mulți înainte, Maestre !

BRÂNCUȘI: Ei bată-te să te bată, asta-mi place, mulți ani înainte la vîrsta mea ! Se apropie ziua domnișoară. Sau noaptea, cum o vrea Dumnezeu să aleagă.

FATA: Să-l lăsăm să aleagă, Maestre, și să nu ne mai gîndim (*Face un pas spre el*) Nu vă mai gîndiți, Maestre ! . . .

BRÂNCUȘI: Îmi place de tine că nu te-ai schimbat ! Parcă ai fi ca atunci, cînd ai ieșit de sub butoi ! (*Ride*)

FATA: Cum vă aduceți aminte de toate, Maestre !

BRÂNCUȘI: Nu chiar de toate . . . Dar, ce vrei, sunt bătrîn, și sunt obosit. Mă simt foarte obosit . . . Uite, chiar în clipa asta, parcă mă simt mai vîlăguit ca niciodată. (*Privește, parcă speriat, Coloana, și încearcă să se scoale de pe bancă*).

FATA (*făcînd încă un pas și oprindu-se chiar în fața lui*): Nu-i nimic, Maestre ! Trece, o să vedeți cît trece de repede . . . Aduceți-vă aminte cît erați de obosit acum cîțiva ani, atunci cînd ați căzut și v-ați rupt femurul și ați fost internat la Spitalul Foch din Suresnes ! Și atunci vă simțeați foarte obosit, și pe urmă, ați văzut, v-ați revenit.

BRÂNCUȘI (*surprins*): Dar de unde știi tu de Spitalul din Suresnes ?

FATA: Cine nu știe ? A aflat toată lumea.

BRÂNCUȘI (*căutînd cu ochii în jurul băncii*): Și mă întreb unde am pus bastonul, că de-atunci umblu în baston . . .

FATA (*precipitat, ca și cum ar fi vrut să ascundă ceva*): Nu-l mai căutați, Maestre ! L-ați lăsat pe undeva. Îl găsim noi, mai tirziu.

BRÂNCUȘI: N-aveam unde să-l las, că am venit de-a dreptul aici . . . Aș fi vrut să mă duc întîi la Hobița, la mine în sat . . . Dar nu mai am pe nimeni acolo . . . Am venit aici, să mal privesc odată Coloana . . . (*Dă să se ridice*)

FATA (*punîndu-i mîna pe umăr*): Stați așa, Maestre, că de-aici o priviți mai bine. De pe banca aceasta, se vede cel mai bine.

BRÂNCUȘI (*cu ochii pe Coloană*): E adevărat că se vede mai bine . . . (*Întoarce capul spre Fată, zîmbind*) Doctorii voiau să mă interneze iar, într-o clinică. Spuneau că mă pot îngriji mai bine într-o clinică, și poate aveau dreptate. Ce vrei, sunt bătrîn. Și sunt și bolnav. Inima, rinichii . . . Dar le-am spus (*încearcă să rîdă*) Aduceți-mi Coloana, și pînă mîine dimineată nu mai am nimic !

FATA: Foarte bine le-ați răspuns ! Și-o să vedeți, mîine, poimîine, o să vedeți, o să vă simțiți din nou bine.

BRÂNCUȘI: Cum o vrea Dumnezeu. Dar bine că am putut ajunge pînă aici. N-am mai văzut Coloana din 1938, de cînd am înălțat-o. Am o fotografie mare, mare de tot în atelier . . . Dar ce se compară . . .

FATA: Cîte n-am auzit vorbindu-se despre fotografia asta ! . . . Și pe cîți nu i-am întrebant: Dar nu vi se pare ea că e oarecum stingheră, fotografia Coloanei, fără perechea ei ? . . . Uneori spuneam fără replică ei . . . Evident, nu înțelegeau. N-aveau cum să știe că eu mă gîndeam la Monumentul din Indor . . .

BRÂNCUȘI (*încercînd să rîdă*): Tu ai ceva cu Monumentul din Indor . . . De cîte ori ne întîlnim, tot de el aduci vorba.

FATA (*cu ferveare*): Dar dumneavoastră, Maestre ? Cîți ani numai la el vă gîndeți, și chiar atunci cînd nu-i pomenești numele, numai de Monument vorbești ?

BRÂNCUȘI (*interesat deodată, prinzînd puteri*): Dar de unde știi tu toate astea ? Ai fost la Paris ?

FATA: Nu, Maestre. Aș fi vrut, dar n-am apucat să ajung pînă la Paris . . . Dar aflăm de la prieteni, din ziare . . . Adică, mai precis, eu ghiceam din ce citeam, din ce mi se povestea, că dumneavoastră tot la Monument vă gîndeți.

BRÂNCUȘI: E adevărat. Ai ghicit bine . . . Ațiția ani, nu mă puteam gîndi la altceva. Și s-a aflat. Nu știu cum au făcut, pentru că eu nu prea vorbeam de asta, dar au aflat. Și au început să vină să mă întrebă . . . Odată au dat buzna peste mine, în Atelier, o sumă de tineri. Nu-i cunoșteam. Mulți erau străini. Americani, suedezi, mexicani. Spuneau că veniseră să afle . . .

(Scena se cufundă în întuneric. Cîteva secunde în urmă, în zona de lumină a unui reflector, Brâncuși, așa cum era cu vreo 12—13 ani mai înainte, înconjurat de tineri. Cîțiva vorbesc între ei gesticulînd, alții se adresează lui Brâncuși, dar nu se aud decît cuvinte izolate.)

BRÂNCUȘI (ridicînd brațul): Stați ! Potoliți-vă. Nu vorbiți toți deodată, că nu mai înțeleg nimic ! (Către un tînăr de lingă el) Spune dumneata întîi. Spuneai că ați venit să aflați. Ce vreți să aflați ?

TÎNĂRUL (timid): Întîi și întîi, ne-ar fi interesat să vedem . . .

ALTUL (întrerupîndu-l): Nu numai să vedem ce lucrați acum, dar mai ales să ne spuneți în ce sens . . .

ALTUL (întrerupîndu-l): Să ne ajutați să înțelegem . . .

BRÂNCUȘI (zîmbînd): Ce-aș putea să vă spun mai mult decît v-am spus pînă acum ? Ce-am spus, bunăoară, făcînd Coloana ?

TÎNĂRUL I: Ați făcut Coloana, dar ați lăsat-o acolo, în România, și noi n-o putem vedea. Faceți alta, pentru noi !

BRÂNCUȘI: Alta nu mai pot face. Și nici nu trebuie . . .

TÎNĂRUL II: Faceți altceva. Pentru noi, tinerii din ziua de azi. Alceva, cu alt sens, alt simbol . . .

TÎNĂR III: Cine mai crede, astăzi, că se poate înălța pînă la Cer ?

TÎNĂR IV: Pe cine mai interesează astăzi, Cerul ?

BRÂNCUȘI (zîmbînd, amuzîndu-se): Dar voi, cînd sînteți fericiți, unde vă uitați ? Nu vă uitați la Cer ?

TÎNĂR I: Ne uităm și noi la Cer, dar altfel.

TÎNĂR III: Și nu vrem să ne înălțăm atît de sus.

UN STRĂIN (cu brio): Nu ne mai lăsați să ascensiunea, Maestro ! De aceea vrem altceva.

BRÂNCUȘI: Atunci ne potrivim. Căci și eu, toată viața numai asta am făcut: altceva.

TÎNĂR IV: Dar faceți și pentru noi. Ați făgăduit că o să construiți un Monument în India pentru toți oamenii . . .

TÎNĂR II: Pentru toți oamenii, din toate timpurile.

BRÂNCUȘI: Dar Mălastra ? Dar Coloana ? Așa le-am făcut: pentru toți oamenii, din toate timpurile.

TÎNĂR I: Știm, Maestre, știm — și de aceea le admirăm, și ne inspiră . . .

ALTUL (întrerupîndu-l): Și le imităm pe cît ne ajută puterile.

TÎNĂR IV: Dar vrem și altceva, ceva nou, pentru noi, cei de azi, și din toate timpurile.

UN STRĂIN: Așa cum ați făgăduit să faceți în India . . .

BRÂNCUȘI: Niciodată n-am făgăduit nimănui, nimic.

UN STRĂIN (cu brio): V-ați făgăduit dumneavoastră, Maestro ! Așa ați spus. Ați mărturisit de mai multe ori că v-ați făgăduit să creați opera pe care nu îndrăznesc nimeni să și-o închipuie . . .

TÎNĂR II: Dar nouă ne place să ne închipuim că va fi pentru noi, că va fi *opera noastră*...

TÎNĂR III: Și atunci — de ce în India? De ce n-o faceți aici, pentru noi toți...

FATA (*apărind din întineric*): Spuneți-le, Maestre, ce-o să faceți și cum o să faceți. Vorbiți-le de Daedalus...

CÎTIVA TINERI: Daedalus! În sfârșit!...

UN STRĂIN: În sfârșit; i-ați pronunțat numele, *Maestro*!

TÎNĂR I: De cînd așteptam să ne vorbiți de el!

TÎNĂR IV: Daedalus! singurul nume care este, pentru noi, simbol și totodată model. Daedalus, *Maitre*!

CÎTIVA TINERI: Spuneți-ne, vorbiți-ne de el, de Daedalus!

BRÂNCUȘI (*descurajat, către Fată*): Ce-aș putea să le spun? Așa, ca să înțeleagă...

FATA: Vorbiți-le de labirint. Spuneți-le cum ați răspuns labirintului.

TÎNĂR I: E adevărat? I-ați răspuns, Maestre?

TÎNĂR II: Dacă i-ați găsit răspunsul, înseamnă că i-ați descifrat misterul. Și atunci...

TÎNĂR III (*întrerupîndu-l*): Spuneți-ne cum ați făcut, cum ați reușit să-l descifrați!

ALTUL: De aceea am venit să ne explicați, să ne luminați.

BRÂNCUȘI: Numai Monumentul are să vă poată învăța și lumina. Și într-o zi am să-l fac și am să vi-l arăt...

UN STRĂIN: Dar Daedalus, *Maestro*, și labirintul? Cum ați răspuns labirintului?

TÎNĂR IV: Ați făcut altul în loc?

TÎNĂR I: Seamănă sau nu seamănă?

BRÂNCUȘI (*zimbînd*): Asta rămîne deocamdată un secret al meu. Dar dacă vreți, vă dau cheia — și unli din voi vor dezlega singuri enigma.

UN STRĂIN: Nu e o enigmă, *Maestro*, și nici un secret. E o taină.

ALTUL: Un mister. Labirintul este cel mai profund mister...

TÎNĂR IV (*întrerupîndu-l*): Și totuși singurul care poate fi înțeles.

TÎNĂR II: De aceea ne pasionează: este și în afara și înăuntrul nostru.

TÎNĂR IV (*întrerupîndu-l*): ... Și atunci, evident, cît timp nu înțelegem misterul, ne rătăcim.

UN STRĂIN: Dați-ne cheia, *Maestro*!

BRÂNCUȘI: Nu pot descrie, Monumentul, așa că nu vă pot arăta cum am răspuns lui Daedalus. Dar dacă am să vă spun că în labirint, ca și în Monumentul din Indor, nu se poate intra decît *coborînd întîi sub pămînt*, și că, în labirint ca și în Monumentul meu, trebuie să pătrunzi *singur* ca să poți ajunge pînă în centru, la lumină — și dacă aveți și imaginație, atunci veți ghici cum l-am răspuns lui Daedalus.

TÎNĂR I: O să ghicim, *Maestro*, o să ghicim răspunsul.

BRÂNCUȘI: Ei bine, asta aștept și eu, să văd cum o să ghiciți.

TÎNĂR II: Dar cînd are să fie gata Monumentul?

TÎNĂR III: Cînd o să-l putem contempla, și, mai ales...

TÎNĂR IV (*întrerupîndu-l*): Cînd o să putem pătrunde în el?

UN STRĂIN: Căci sîntem tineri, *Maestro*, și vrem să-l cunoaștem acum, cît mai timp și cît mai putem înțelege.

ALTUL: Cînd se va întîmpla asta, *Maestro*?

BRÂNCUȘI (*întunecîndu-se*): Toți, toți mă întrebați acelaș lucru: cînd are să fie gata? Cînd?... Parcă eu n-aș vrea...

(*După cîteva clipe de întineric, decorul de la începutul actului*)

BRÂNCUȘI (*pe bancă*): Parcă eu n-aș fi vrut...

FATA: Și cite altele le-ați fi putut răspunde, Maestre... Cite altele...

BRÂNCUȘI: Dar fiecare din ei își închipuie Monumentul așa cum i-ar fi plăcut lui să-l facă dacă ar fi fost Constantin Brâncuși (*ride*). Și când descopereau, din ce apucam să le spun, că Monumentul nu seamănă cu imaginea pe care și-o alcătuiseră ei, erau dezamăgiți.

FATA: Nu era numai vina lor, Maestre. Căci nu le-ați spus niciodată cum va arăta Monumentul. Și atunci, fiecare și-l imagina din frânturi de conversație.

BRÂNCUȘI: Și cu toate acestea, știau destule lucruri. Nu-mi dau seama cum le aflaseră: poate de la prieteni... Dar mă pomeneam, așa, că vin să mă întrebe într-o zi unul, în altă zi altul.

(Se repetă jocul de lumini. Brâncuși, cu mâinile la spate, privește amuzat un tinerel îmbrăcat excentric).

TÎNĂRUL CRITIC: Așadar, *Maître*, intrăm unul cite unul, și intrăm pe sub pământ, iar când pătrundem în Templu...

BRÂNCUȘI: Cine v-a spus că e un Templu?

TÎNĂRUL CRITIC: Toată lumea știe că va fi un Templu. Evident, un Templu unic în felul lui, dacă nu poate intra decît un singur om deodată.

BRÂNCUȘI (*rizind*): De fapt, dacă ar vrea, ar putea intra o sută, două și atunci ar fi într-adevăr un Templu.

FATA (*apărind din zona de întuneric*): Explicați-i, Maestre, că s-ar putea să nu înțeleagă!

BRÂNCUȘI: Sunt sigur că nu înțelege.

TÎNĂRUL CRITIC: Știu ce este un templu.

FATA: Este locul unde se adună oamenii ca să se roage, să implore și să jertfească împreună.

TÎNĂRUL CRITIC: Mai sînt și alte definiții posibile.

BRÂNCUȘI: El bine, Monumentul meu nu se lasă prins de niciuna din definițiile pe care le cunoști.

TÎNĂRUL FILOZOF (*apărind din întuneric cu o carte în mînă*): Să căutăm în Larousse, *Maître*, să căutăm în Littré...

BRÂNCUȘI: Degeaba cauți, definiția Monumentului meu n-ai s-o găsești.

TÎNĂRUL FILOZOF (*izbucnind în ris*): Glumeam, *Maître*. Cine mai caută astăzi definiții în Enciclopedii și Dicționare? De aceea eu venisem cu Poetul meu favorit. Dar cum îl știu pe dinafară, nu-l mai consult. (*Bagă cartea în buzunar*) Să vă spun ce înțelegem noi prin Templu, Jacques și cu mine. Înțelegem acel loc din lumea noastră care n-a făcut niciodată parte din lumea noastră.

BRÂNCUȘI: Bine, voi sunteți poeți, sunteți filozofi, voi singuri înțelegeți ce spuneți... Dar Monumentul din Indor nu va fi un Templu, pentru că cel care intră acolo nu vine nici să jertfească, nici să se roage. Vine ca să mediteze...

FATA: Explicați-le, Maestre.

BRÂNCUȘI: Sau, dacă preferați, să contemple.

FATA: Și este în așa fel construit, încît cel care nu poate rămîne singur, cel care nu simte nevoia să mediteze, sau cel căruia îl e frică de el însuși, de adevăr, și de Dumnezeu, nu poate rezista.

BRÂNCUȘI (*cu animație*): Acesta e cuvîntul potrivit: nu poate rezista, și se întoarce repede afară, la lumină și căldură.

FATA: Monumentul îl elimină, așa cum...

TÎNĂRUL FILOZOF (*Înterupîndu-l*): Știu, știu. Cunosc exemplul clasic: așa cum orice organism elimină un corp străin. Bunăoară...

TÎNĂRUL CRITIC (*Înterupîndu-l*): Dar de ce trebuie să intrăm pe sub pământ, *Maître*, de ce pe sub pământ și de unul singur?

BRÎNCUȘI (*rizînd*): Dar dumneata cum ai venit pe lume? N-ai venit singur? Și de unde ai venit?

FATA: N-ai venit din sînul Mamei-Pămînt?

TÎNĂRUL CRITIC: Bine, asta a fost o dată, la început. De ce să ne mai repetăm, fiecare, nașterea noastră exemplară din sînul Mamei-Pămînt?

BRÎNCUȘI (*exasperat*): Atunci n-ai înțeles nimic. Inutil să mai continuăm... Nu înțelegeți.

FATA: Lăsați-mă pe mine să le explic, Maestre. (*Se întoarce către tineri*). Dar nu ne naștem din nou în fiecare dimineață cînd ne deșteptăm din somn și din noapte? Și nu renaștem în fiecare primăvară? Și ne naștem din nou îndrăgostindu-ne, și iarăși din nou trezindu-ne dintr-o dragoste. Și...

TÎNĂRUL CRITIC (*întrerupînd-o*): Bine, bine, asta e cu totul altceva. Asta este o exegeză personală, pe care unii o pot accepta, dar alții o pot respinge. Pe noi ne interesează să-l ascultăm pe Maestrul Brîncuși, să aflăm interpretarea lui Constantin Brîncuși.

BRÎNCUȘI: Inutil să v-o mai repet dacă nu înțelegeți... Și, drept să vă spun asta mă surprinde. Credeam că aveți imaginație, și văd că m-am înșelat. Mie nu-mi plac tinerii lipsiți de imaginație. Una la mînă, iar a doua la mînă...

TÎNĂRUL FILOZOF: Și de ce trebuie ca...

BRÎNCUȘI: Nu mă întrerupe, pentru că eu vorbesc rar, de cîteva ori pe an, și atunci vreau să spun tot ce am pe suflet... A doua la mînă: nu-mi place să stau de vorbă cu oameni care nu înțeleg că orice operă de artă este un instrument de contemplație.

FATA: Băgați bine de seamă: nu un *îndemn* la contemplație, ci un instrument.

TÎNĂRUL FILOZOF: Evident, evident, asta am înțeles. Dar ca să contemplăm trebuie să vedem. și de unde va veni lumina dacă Monumentul nu are nici porți, nici ferestre?

TÎNĂRUL CRITIC: Intrăm pe sub pămînt, și pătrundem — unde? Nu-i mai spun Templu, că văd că nu vă place. Dar oricum i-aș spune, ajung undeva unde mă găsesc, și rămîn, singur. Singur — în întuneric?

TÎNĂRUL FILOZOF: Într-o hruabă luminată, mistic cu făclii? Sau va fi luminată electric?

BRÎNCUȘI (*care s-a amuzat nespus ascultîndu-l*): De data asta nu mă pot supăra, pentru că aceeași întrebare mi-au pus-o meșteri mari, arhitecți, artiști... De unde vine lumina, dacă Monumentul n-are nici poartă nici fereastră? Nu poate veni decît de sus, de deasupra.

TÎNĂRUL CRITIC: Adică?

BRÎNCUȘI: Monumentul nu va avea acoperiș.

TÎNĂRUL FILOZOF: Dar spuneai că va fi săpat în munte, adînc în inima Muntelui.

BRÎNCUȘI: Foarte adînc.

TÎNĂRUL FILOZOF: Atunci, dacă nu va avea acoperiș... Nu înțeleg. Va fi un fel de tunel?

BRÎNCUȘI (*rizînd*): Aș vrea să te văd meditănd în fundul unei gropi săpate în strîncă!...

TINERII și FATA (*foarte curioși*): Atunci?

BRÎNCUȘI: Aici e tot secretul... Nu va avea acoperiș, dar vor fi coloane, și între ele vor fi firide, și lumina Cerului va fi prinsă și filtrată...

TÎNĂRUL CRITIC: Nu înțeleg.

TÎNĂRUL FILOZOF: Eu înțeleg, dar nu pot vizualiza.

BRÂNCUȘI: Poate și se pare doar că înțelegi . . . Dar gîndește-te că dacă vreau să-i răspund lui Daedalus . . .

TÎNĂRUL CRITIC: Daedalus? Ce-are a face Daedalus cu ce discutăm noi?

BRÂNCUȘI (*derutat*): Dar nu mi-ai spus chiar voi, acum cîțva timp, că Daedalus vă pasionează, că vă este simbol și model?

TÎNĂRUL CRITIC: Asta, cu simbolul și modelul în orice caz, nu v-am spus-o noi . . .

BRÂNCUȘI: Bine, atunci erau alți tineri cam tot de vîrsta noastră . . .

TÎNĂRUL FILOZOF: Asta, probabil, se petrecea acum cîțiva ani, *Maître*. Se vorbea mult de Daedalus acum cîțiva ani, cînd se descopereau romanele lui James Joyce. Dar azi, noi citim alți autori. Bunăoară . . .

BRÂNCUȘI (*înterupîndu-l*): Ce citiți voi, este altă poveste. M-ați întrebat de Monument, și eu încercam să vă spun că nu seamănă cu nimic din tot ce s-a construit pînă acum. Și nu seamănă pentru că, creînd Monumentul din Indor, eu răs-pund, de fapt, labirintului lui Daedalus.

FATA: Lăsați-mă pe mine să le explic, Maestre. Am să le explic dansînd.

TÎNĂRUL CRITIC: Dansînd? Asta ar fi interesant. Căci, într-adevăr, există multe dansuri labirintice. Să vedem cum ar arăta dansul Templului din Indor . . .

BRÂNCUȘI (*pierzîndu-și răbdarea*): O să vedeți asta mai tîrziu . . . Dar pentru că m-ați întrebat cum va fi luminat Monumentul, vă răspund: așa cum l-ar fi lu-minat și Daedalus, dacă în centrul labirintului nu s-ar fi aflat Minotaurul . . .

FATA: Lăsați-mă pe mine să le explic, Maestre. Vă aduceți aminte de la școală . . .

TINERII: De cînd învățăm mitologia . . .

FATA: Vă aduceți aminte: în centrul labirintului era închis Minotaurul și eroul, Theseu, s-a luptat cu el, l-a biruit, și l-a ucis . . .

BRÂNCUȘI: Ei bine, închipuiți-vă că în centrul labirintului nu s-ar fi aflat Mino-taurul; închipuiți-vă că ajungînd acolo, Theseu sau oricare alt erou, oricine alt-cineva, ar fi avut o astfel de experiență încît s-ar fi trezit deodată față în față cu el însuși.

FATA: În loc de monstru mitologic, s-ar fi întîlnit pe sine.

BRÂNCUȘI (*stăpînîndu-și nerăbdarea*): Ei bine, dacă asta ar fi problema, cum ar fi luminat Daedalus un monument săpat în inima Muntelui? Labirintul lui, pe care-l construise ca să ascundă Minotaurul, nu era luminat. Dar Daedalus era meș-ter mare, meșter fără de pereche. Dacă ar fi vrut să construiască un Monument în al cărui centru te întîlneai cu tine însuși, cum l-ai fi luminat?

TINERII: Într-adevăr, cum?

BRÂNCUȘI: Tot ce vă pot spune deocamdată, este că eu am găsit soluția.

TÎNĂRUL CRITIC: Arătați-ne-o și nouă, *Maître*.

BRÂNCUȘI: N-am cum să v-o arăt. O să înțelegeți soluția cînd veți vedea Monu-mentul.

TÎNĂRUL FILOZOF: Arătați-ne atunci măcar macheta.

BRÂNCUȘI (*întunecîndu-se*): Cînd voi avea macheta, n-am să mă mai obosesc explicîndu-vă . . .

(*Scena se confundă cîteva clipe în întuneric, apoi decorul de la începutul actului*)
BRÂNCUȘI (*asezat pe bancă*): Vorbeam de oboseală, și iată, m-a ajuns. Mă simt foarte obosit.

FATA: Nu vă mai gîndiți, Maestre!

BRÂNCUȘI (*căutînd din nou bastonul cu privirile pe lîngă bancă*): Și nu știu ce-am făcut cu bastonul. Că adîncezori îl aveam . . .

FATA: Nu-l mai căutați, Maestre. O să-l găsim noi mai tîrziu.

BRÂNCUȘI (*începînd să-și revină*): Mai tîrziu ! Mai tîrziu ! Așa-mi spuneam : Am să vă găsesc mai tîrziu. *Mai tîrziu* . . .

FATA: Marele secret, Maestre ? Sau ultimul amănunt care încă rezista ?

BRÂNCUȘI: Nici măcar nu mai era un secret. Căci îl aveam întreg alci, înapoia pleoapelor. Dar nu izbuteam să fac o machetă care să sugereze cît de cît concepția Monumentului. Orice schiță pe care o încercam, arăta *altceva*; uneori arăta ceva foarte frumos, dar nu era Monumentul . . . Începusem să am îndoieli . . . Îmi spuneam că am îmbătrînit și poate de aceea . . .

FATA: Poate de aceea nu mai pot crea ca altădată, nu mai pot exprima în materie ce văd înapoia pleoapelor . . .

BRÂNCUȘI: Trecea timpul. Îmbătrîneam. Îmi spuneam: Poate e ultimul tren . . .

FATA: Și ultimul tren nu ne așteaptă. Nimeni nu așteaptă.

BRÂNCUȘI: Prietenii mei tineri încercau să mă încurajeze. Vorbeau de Tițian.

FATA: Genul n-are vîrstă, Maestre. Gînditi-vă la Tițian, la Tintoretto.

BRÂNCUȘI: Astea le știu și eu. Nu era vorba de asta . . .

FATA: Evident că nu era vorba de asta. Căci Tițian a continuat să creeze. Cît ar fi fost de bătrîni, toți artiștii de geniu au continuat să creeze. Și Brîncuși, numai Constantin Brîncuși să se mulțumească făcînd copii după propriile lui capodopere ?

BRÂNCUȘI: Presimțeam de mult că nu mi-a fost ursit să construiesc eu Monumentul. Dar nu asta mă frămînta. Vor veni alții, mai tineri, care au viața întreagă înaltea lor, și vor găsi milioanele de care au nevoie, vor putea lucra zece, cincisprezece ani să înalțe Monumentul. Dar trebuie să știe ce *voiam să fac* — trebuie să le arăt macheta.

BRÂNCUȘI: Dar cum să le arăți macheta unui Monument care nu-și poate dezvălui sensul, și frumusețea, decît numai după ce a fost construit în întregime ? A fost destul de greu, și mi-au trebuit mulți ani pînă l-am dat de rost, a fost greu să răspund la prima întrebare: cum să fac, ca *spațiul și lumina* să te silească să te găsești pe tine însuși ?

FATA: Vă gîndeai tot timpul la India, Maestre ! Vă gîndeai: cum aş putea, utilizînd doar *spațiul și lumina*, cum aş putea sili omul să mediteze și să se descopere pe sine, să se identifice înfirșit cu adevărata lui ființă, cu *atman*, să se recunoască drept ceea ce a fost de la început, și n-a încetat niciodată să fie ?

BRÂNCUȘI: Mă gîndeam la India, la *atman*, la Buddha, dar mă gîndeam și la altceva . . .

FATA: Cum izbutesc să silesc pe oricine ar pătrunde în Monument să se găsească pe sine ?

BRÂNCUȘI: Și mă gîndeam ce noroc a avut Daedalus cu Minotaurul ! Ce noroc, să nu ai decît problema asta: cum construiesc un Monument ca să ascund, să păzesc și să asigur viața unui monstru ? Nu era decît un singur posibil răspuns: Labirintul.

FATA: Fără problema luminii. Daedalus nu avea de rezolvat decît problema spațiului.

BRÂNCUȘI: Pentru un meșter ca el, problema ușoară . . .

FATA: Trebuia doar să știe cum să utilizeze spirale în așa fel încît să fie luată drept o vîlă . . .

BRÂNCUȘI: Începusem să-l învidiez, nu ca pînă atunci, pentru geniul lui, ci pentru norocul pe care-l avusese, dîndu-l-se să rezolve problema Minotaurului, numai asta; problema monstrului . . .

FATA: ... Dar timpul trecea, Maestre, timpul trecea, și Constantin Brâncuși.
BRÂNCUȘI: Ei, tocmai asta voiam să-ți spun acum, Constantin Brâncuși îmbătrânise, dar mintea ...

FATA: Geniul ...

BRÂNCUȘI: Mintea lui rămăsese aceeași. Aceeași care plăsmuise Coloana ... Într-o zi, acum vreo zece ani, am rezolvat brusc problema Monumentului. Am înțeles ... Și de-atunci, m-am detașat de tot. Nu mă mai interesează decât esențialul.

FATA: Dar și mai înainte, tot esențialul vă interesa, Maestre. (Arătând Coloana) Ați fi putut-o înălța dacă nu v-ar fi interesat exclusiv esențialul?

BRÂNCUȘI: E adevărat ... Dar de vreo zece ani, am trecut și mai departe. Am înțeles mai în adânc ... Și când am înțeles asta, i-am invidiat pe poeți, pe muzicanți ... Nici nu poți bănuși cât de mult i-am invidiat.

FATA: Cred că încep să înțeleg Maestre.

BRÂNCUȘI: Ți se pare doar, că înțelegi ... I-am invidiat pe poeți și pe muzicanți pentru că în operele lor ei au la îndemână un mijloc pe care noi, sculptorii, arhitecții, pictorii, nu-l aveam. Ei au la îndemână tăcerea ... Când vor să spună ceva care nu poate fi spus în cuvinte sau sunete, ei îl spun introducând între cuvinte sau sunete, tăcerea ...

FATA (neînțelegînd): Și atunci?

BRÂNCUȘI: Eu asta am căutat, douzeci de ani. Și când am înțeles că în arhitectură și sculptură nu se găsește ceva asemănător, n-am mai încercat să fac macheta Monumentului ...

FATA (derutată): Dar lumina, Maestre? Lumina?

BRÂNCUȘI (zîmbind melancolic): Așa am crezut și eu ... Douăzeci de ani, așa am crezut: că dacă știu să utilizez lumina ca o a patra dimensiune ... Evident că o pot utiliza ca o a patra dimensiune. Dar problema nu era asta. Problema era: pot obține prin lumină ce obțin poeții și muzicanții prin tăcere?

FATA (cu fervoare, parcă s-ar fi pregătit să schițeze mișcări de dans): Încep să înțeleg, Maestre, încep să înțeleg!

BRÂNCUȘI: Ți se pare doar că înțelegi ... Așa mi s-a părut și mie. Dar mă înșelam ...

FATA: Și totuși, dacă știi cum să transformi materia prin lumină, problema e aproape rezolvată. Căci, nu era a ta problema, Maestre? Cum să arăt mai convingător transmutarea materiei prin lumină, în așa fel încît să precipit metamorfoza spirituală a celui care pătrunde în Monument?

BRÂNCUȘI: Așa am crezut și eu, douăzeci de ani ... Dar nu se poate dobîndi prin lumină ceea ce muzica și poezia obțin prin tăcere. Pentru că tăcerea seamănă cu neînțelegerea, și totuși nu e neînțelegere, căci din ea se naște sensul și farmecul, magia sunetelor care îi urmează, într-o melodie, într-un poem.

FATA: Întocmai după cum lumina se naște din întuneric, din neînțelegere ...

BRÂNCUȘI: Nu e același lucru. Pentru că întunericul e într-adevăr neînțelegere, anulează definitiv lumina, nu îi sporește sensul și frumusețea, așa cum face tăcerea cu sunetele care se nasc din ea ...

FATA: Iertați-mă, Maestre! ... De data aceasta, încep să înțeleg ...

BRÂNCUȘI: Nu știu dacă, și cât, ai înțeles. Dar ce voiam să fac eu în îndor nu se poate face făcînd! Trebuie să fi înțeles asta de când l-am înțeles pentru înțelegerea pe Buddha. L-am înțeles destul de tîrziu, dar totuși, atunci ar fi trebuit să înțeleg restul.

FATA: Că absolutul nu poate fi reprezentat în nici un chip, și nici măcar sugerat?

BRÂNCUȘI: Spune-i dacă vrei, absolutul. Eu nu-i spun în nici un fel.

FATA: Dar ceilalți, Maestre, ei ce-au înțeles când ați încercat să le explicați de ce nu trebuie făcută macheta?

BRÂNCUȘI (*încercînd să ridă trist*): Ai să mă crezi? N-am vorbit cu nimeni despre toate acestea. Nu știam ce le-aș fi putut spune. Oricît le-aș fi explicat, ar fi crezut, că, douăzeci și mai bine de ani, am urmărit o himeră . . .

FATA (*cu fervoare*): Vă înșelați, Maestre, sînt sigură că vă înșelați. Ceva, cît de puțin, tot ar fi înțeles.

BRÂNCUȘI: Atunci ar fi fost și mai rău. Ori înțelegeți tot, ori mai bine . . .

FATA (*tot mai însuflețită*): Nu, Maestre, ce-ați descoperit nu se va mai descoperi atît de curînd. Trebuie spus celorlalți, celor care vă cunosc, și vă admiră, și vă iubesc. Trebuie să le spuneți, Maestre.

BRÂNCUȘI (*zîmbind*): Parcă m-ai cunoaște de ieri, de alaltăieri . . . Știi foarte bine că eu nu mă pricep să vorbesc și să explic. Cînd am de spus ceva esențial, știi cum spun (*arată Coloana*), și acum chiar dacă aș vrea, e prea tîrziu. Nu mai am timp.

FATA (*aproape exaltată*): Mai aveți timp, Maestre! Trebuie să spuneți. Ca să înțeleagă și ceilalți. Să înțeleagă că n-a fost o himeră, că, dimpotrivă, e un nou început!

BRÂNCUȘI: Poate că aș mai avea timp să le spun doar atît: că ce-am crezut la început că e un punct de plecare (*arată Coloana*) era, tot de la început, punctul final: alfa și omega. Mi-e teamă că n-am spus nimănui asta. Le-am spus doar că, așa cum e, și cită e, Coloana nesfîrșită este opera mea cea mai însemnată. Trebuie să fi înțeles de atunci, din 1938, că după Coloană nu mai aveam dreptul să încerc altceva. După Coloana nesfîrșită numai tăcerea mai putea avea vreun sens.

FATA (*cu o urmă de deznădăjde în glas*): Nici eu n-am înțeles, Maestre, nici eu n-am înțeles! . . . (*Vorbînd precipitat*) Dar nu-i timpul pierdut, Mai aveți timp, să le explicați, să ne ajutați să înțelegem . . .

(*De cîteva clipe se aud sunete blînde de coarde, flaute și instrumente indiene*)

BRÂNCUȘI (*după ce-a întors capul în toate părțile*): Mi se pare mie, sau se aude ceva, un fel de muzică, curioasă . . .

FATA: Vi se pare Maestre (*Precipitîndu-se*) Dar gîndiți-vă, mai aveți lucruri esențiale de spus, Maestre. Mai aveți timp! O să vă simțiți iarăși bine. Și am să dansez ca atunci, în noaptea aceea. Am să dansez, și dumneavoastră o să-mi spuneți unde m-am înșelat, o să-mi arătați cînd m-am rătăcit. Și atunci vom învăța și noi ceilalți, și nimeni nu se va mai rătăci. Nimeni nu se va mai rătăci în labirint, Maestre!

(*Din dreapta scenei încep să înainteze grupuri tăcute. Se pot distinge Învățătorul, Comisarul, cîteva femei, cîteva copii, unii dintre Poeții și Funcționarii din Actul II. Înaintează încet, strînși unul lîngă altul, cu figurile senine, imobile, dar fără nimic fantomatic în expresie. Cînd îi zărește, Fata își pune o clipă, deznădăjdită, palma pe față, Brîncuși o privește zîmbind, apoi se ridică de pe bancă și se îndreaptă încet, fără să șchioa-pete, spre Coloană.*)

FATA (*vorbînd din ce în ce mai tare*): Am să vă dansez ca atunci, vreți, Maestre? Mă auziți? Mai aveți timp! Mi-lne o să vă simțiți bine. O să treacă și oboseala asta. (*Tinîndu-se după el*). Mă auziți, Maestre? Mă auziți, și nu-mi răspundeți?

(*Brîncuși întoarce capul și o privește lung, senin, cu mare dragoste. Muzica se aude tot mai puternic. Umbra Coloanei începe să se lumineze parcă dinlăuntru, sfîrșind prin a semăna cu un Pod, nu prea diferit de cum arăta Coloana la sfîrșitul Actului I. Grupul de umbre urmăresc cu privirile pe Brîncuși, întorcînd capetele încet spre Coloană.*)

FATA (apropiindu-se deznădăduită de Brâncuși, dar neîndrăznind să-l atingă, strigînd): Nu vrei să-mi răspundeți, Maestre?

(Brâncuși începe să urce încet pe umbra iluminată a Coloanei, cu capul sus, drept, așa cum arăta în 1937)

FATA (privind răătăcită în toate părțile): Ce să-i mai spun Mamă? Învăță-mă: ce să-i mai spun?

(Lumina misterioasă care străbate din umbra Coloanei crește tot mai mult și muzica, alcătuită parcă din tot felul de instrumente de alamă, ajunge cîteva clipe asurzitoare. Fata cade în genunchi, privind cum Brâncuși se pierde în lumină. Muzica încetează brusc.)

FATA: Așa cum ne-ai învățat, Mamă, așa cum știai, Maestre, de la întuneric la lumină, de la neființă la ființă . . . Dar eu n-am ghicit! N-am înțeles! N-am înțeles! . . .

(Se ridică în picioare. Umbrele au dispărut, lumina în care înainta Brâncuși s-a stins. Coloana se vede din nou, majestuoasă sub bătaia lunii).

FATA (apropiindu-se încet de Coloană): E adevărat, Maestre? E adevărat că asta ai vrut să ne spui? Că mai mare și mai puternică decît toate e Tăcerea? Că Ființa naște din Tăcere? (Ascultă cîteva clipe, parcă s-ar fi așteptat să audă răspunsul. Apoi întoarce repede capul în jurul ei). E adevărat, Mamă? Dar atunci de ce nu m-ai învățat, ca să-l învăț? (Privește în jurul ei) Și acum . . . Acum . . . Cărui visător ai să mă ursești, Mamă? (Ridică brațele în sus, implorînd). Dar învăță-mă să fiu cuminte ca tine, Mamă . . . Învăță-mă să rămîn bătrînă, bătrînă, bătrînă, ca tine! . . .

CORTINA

Pornind de la Joyce și Brâncuși

Vizită la Carnac

Bretania ar trebui vizitată în timpul când acolo înfloresc grozamele. Miresmele amestecate ale mării și uscatului, ale ierbii, mierii, algelor și sărli sînt pătrunzătoare. « Pan-aromatic ». Chiar și numai pentru aceste miresme și pentru întinderile galbene de flori, acest sezon pretimpuriu și neconvențional este deosebit de atrăgător. Apa mării este, ce-i drept, încă nemilos de rece, în schimb peisajul, de-altminteri atît de sever, se crelonează în linii dulci și fluide — *like sweet sixteen*.

Cu toate astea, nu grozamele ne-au determinat să întreprindem de la Paris, pentru numai două zile, acest drum de 600 de kilometri, într-un tren supraaglomerat din pricina Rusaliilor. Pietrele ne atrăseseră. « On voulait aller dans les pierres », după cum se exprimau prietenii noștri parizieni. Firește: arhitectura și sculptura în piatră, existente de milenii în Carnac, Locmariaquer, Quiberon, în insulele Gavrinis, Ile Longue și Petit Mont, ar trebui să constituie pentru oricine este interesat de istorie și sensibil la forme, un eveniment extraordinar. Nici o reproducere nu poate reda impresia justă, impresia a dimensiunii spațiale de largă respirație a aleilor de piatră de la Kermario și Le Menec, în apropiere de Carnac. Ele se întind malestuos de-a lungul cîmpurilor sterpe, de la răsărit spre apus, orientate după soare, pînă acolo unde nu mai poți cuprinde cu ochiul. Bișugială magică din timpurile de început ale omenirii, cu plămădiri arhitectonice și sculpturale izvorîte din relația om-dumnezeu-cer. La orizont, fabuloasă îngemănare cu bucolicul cotidian, cu gospodăria țărănească bretonă, scoțînd fum pe horn și cu vacile păscînd molcom.

Au fost ele oare așezări ale unor temple, lăcașuri sfinte hărăzite procesiunilor și jertfel, monumente funerare? Nimeni nu știe. După legenda creștină, niște soldați păgîni, care îl urmăriseră pe sfîntul Cornelius pînă la malul mării, ar fi fost prefă-

cuți de acesta — cu o ultimă și disperată privire — în stane de piatră. Și astăzi încă, țăranii bretoni le spun : « les soudar del sant Cornely » (les soldats de Saint Cornely). Între acești menhiri (în bretonă : men-piatră, hir=lung), înălțându-se singuratici sau în « alignements », ca niște cactuși uriași din nisipul terenului nordic, intervin dolmenii (dol=masă) în chip de locuințe ori morminte, sugerînd spațiul preistoric. Astfel, acele alei « de pierres plates » de la Lufang și Locmariaquer nu sînt decît niște cămări din piatră și coridoare, înșirate unele lîngă altele și pe a căror pardoseală poți alerga în voie cale lungă. Aici au fost descoperite literele celui mai vechi alfabet, după cum se crede ; aici au fost găsite reprezentări ale soarelui, șarpeului, securii, spicelor. Cercetarea atentă a scrijeliturilor a scos la iveală faptul că ele au fost executate cu ajutorul unui instrument metalic, ceea ce a și facilitat datarea lor în epoca timpurie a bronzului. Există analogii cu desenele pe stîncă norvegienne, precum și cu vasele miceniene. Concomitent însă, se ivesc pe neașteptate stranii semne mistice fără precedent, al căror înțeles n-a putut fi dezlegat pînă azi. Stau aici de mii de ani : limbaj, expresie, enigmă zguduitoare prin simplitate lapidară.

Directorul Muzeului din Carnac, un om la șaptezeci de ani, lucrează încă din tinerețe la săpăturile și cercetările de-acolo. Interesanta sa carte « Corpus des signes gravés des monuments mégalithiques du Morbihan »¹, tratează pentru întia oară acest material în chip amănunțit, alăturînd instructive reproduceri fotografice. Chiar și în scrierile sale de mai mică întindere despre Carnac și împrejurimi, Le Rouzic rămîne acel tip de francez provincial, pătrunzător și tenace care — cu temperament și o intuiție sigură — s-a ridicat împotriva oricărui academism învechit. El consideră acest loc ca pe un vechi centru religios, « une espèce de Champs Elysées » și ca atare un centru de schimb cultural și economic între nord și sud. După cum reiese din cercetări stilistice, aici au fost topite, ca într-un creuzet, influențe premiceniene, miceniene, scandinave, engleze și — înainte de toate — irlandeze. Pînă la cucerirea provinciei de către Cezar, populația Morbihanului deținea monopolul comerțului maritim. Cercetînd rădăcina sa celtică, « Carnacon » înseamnă loc de colectare a pietrei. În ansamblul lor, descoperirile făcute aici reprezintă o secțiune prin mai multe epoci și rase. O întrepătrundere de popoare celto-galice, la care mai apoi s-au adăugat romanii. Menhirii și dolmenii își au originea în epoca tîrzie a pietrei și cea de început a bronzului, adică între anii 2000—1200 î.e.n. După un astfel de trecut, ne emoționează cu atît mai mult faptul că localitatea Saint Anne d'Auray mai e și astăzi loc de pelerinaj în timpul marilor sărbători religioase. Un al doilea Lourdes, unde se strîng credincioși din toate regiunile țării, pentru a urca în genuchi treptele de piatră ale bisericii și ale grației divine.

La toate popoarele primitive piatra a avut o importanță covîrșitoare. Ca amonedă de schimb, unealtă, podoabă și avînd mai cu seamă un rol religios, simbolic. Creștinismul a preluat în acest sens crucea din piatră la marginea drumurilor și la întretăierea lor, precum și la morminte. Demonizare și divinizare. Piatra ca mijlocitor față de stele, anotimpuri, viață și moarte. Securile din granit negru și din

¹ J. Pequart et Z. Le Rouzic, Paris 1927, Editeurs Picard & Berger-Levrault.



BRÂNCUȘI

fotograful

NATURĂ ȘI ARTEFACT

Suprapunerea unui vechi butuc înfrunzit pe imaginea sculptorului, înconjurat — ca într-o sumă a regnurilor — de motivele fundamentale ale operei sale. Semnificativ, axul Coloanei coincide cu însuși axul portretului.

(Fotografie inedită din colecția Vera Moore, Joucy-en-Josas, Yvelines, Franța)

MUZA ADORMITĂ

Fotografie copiată de artist după clișeul pe sticlă, de el anume zgfriat, poate cu gândul de a spori, prin această cortină de striațiuni, efectul de stranie îndepărtare a imaginii.

(Inedit, din arhiva Muzeului Național de Artă Modernă, Paris)





ltun
lire
mi
ev
po
m
an
cu
vin
a :
el

ny
ic
de
ba
n
i
n
z
l
u
e
c

VER SACRUM

«... Zborul păsării, țîsnirea inimii, este tot una. Volumul are puterea sublimă de a radia și de a concentra lumina; prelungit de toate părțile în spațiu, el se reduce totuși, în ochii noștri, la simplitatea unui simbul. Tot esențialul se află aici: ritmul fundamental al Creației, cu forma sa specifică și mișcările sale topite în expresia simbolică a unei realități interioare. Simplul, aici, conține multiplul; Brâncuși a ajuns la sinteză, sau, pentru a relua termenii lui Bachofen, « la demnitatea, la bogăția simbolului, pe care poți să-l interpretezi pe mai multe planuri, căci adevărul său duce de la viața fizică la domnia spiritului. »

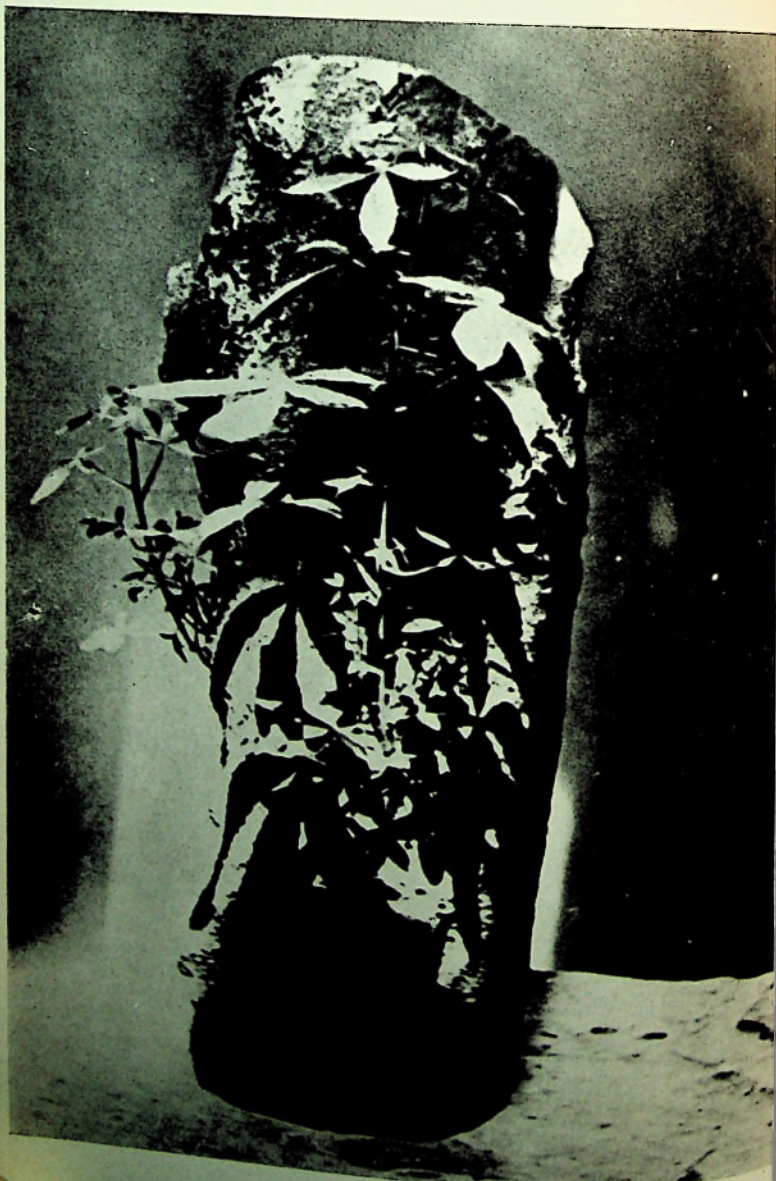
Pentru a reuși această tranziție, trebuia făcut riguros abstracție de orice trăsătură particulară. Dar Brâncuși nu renunța niciodată să-și controleze după natură sentimentul formei și al mișcării. Adică își îmbogățește imaginația, își reînnoia inspirația. Noblețea unor forme naturale îi inspira o admirație fără rezervă: « Cum e clădit elefantul ! » exclama el în fața unei fotografii. « Ce perfecțiune a formelor ! Și urechile, ca niște frunze uriașe ! Un colos pacific, hrănit cu ierburi delicate ! » Din instinct el știa cum să trateze plantele și animalele; ghicind ce le trebuia, le făcea să prospere. I se întâmpla să scoată dintr-o scrisoare flori pe jumătate chircite și să le reanimeze printr-o îngrijire atentă.

Un bloc de lemn care începu dintr-o dată să înmugurească, deveni un obiect sacru, propus admirației vizitatorilor. Brâncuși îl lăsa să crească fără să-l atingă. Dar toate aceste impresii și observații complexe aveau să permită acea renaștere a naturii, care îmbrățișa totul și nu reținea decît esențialul.

În « Planta Exotică » din 1920, aspectul constructiv al soclului contrastează cu rotunjimea, cu densitatea organică a sculpturii. Astfel se vede desenîndu-se din treaptă în treaptă, figura însăși a creșterii care supune pedestalul și opera unei verticale unice »...

Bloc de lemn cu mlădițe
vii în atelierul sculptorului.
« Ver sacrum »

CAROLA GIEDION-WELCKER



plad din epoca tîrzie de piatră, expuse în Muzeul din Carnac, sînt de o asemenea desăvîșire artistică, de o asemenea sensibilitate în tratarea și proporționarea materialului, încît te întrebi: unde sfîrșește scopul și de unde începe arta? Fără să vrei, te duci cu gîndul la plămuirile sculpturale ale vremii noastre, la Peștele sau Pasărea lui Constantin Brîncuși, sculptorul român ce locuiește la Paris, și la cuvintele sale: « La simplicité n'est pas un but dans l'art, mais on arrive à la simplicité malgré soi en s'approchant du sens réel des choses ».

Și încă o legătură între Carnac și arta modernă. James Joyce, care a vizitat localitatea Carnac (în calitate de irlandez, aproape cu sentimentul de a se afla acasă, pe cînd la Brîncuși legătura stabilită era pur ideală), își începe opera sa *Work in Progress*, o istorie a omenirii, printr-un dialog între « Jute » și « Mutt ». Este o bolboroseală preistorică — aducînd a vorbire — între două pietre. Mai curînd « uttering » decît « talking ». Din opintirea bolovănoasă și nediferențiată a limbii, din expresia năclăită, încă nedeșteptată, se iscă o bălguială vrăjită, pe jumătate fantomatică, pe jumătate umoristică. Vorbitorii sînt deopotrivă bufoni arhaici și strămoși bufoni. Din perpetua pendulare între gravitate și rîs iradiază totuși un puternic fluid al atmosferei astfel create, percepînd și comunicînd, dintr-o perspectivă irațională, poetică, acel mesaj pe care îl intuim în fața lumilor de piatră de la Carnac.

Articol scris în 1934

În atelierul lui Brîncuși

A merge în pelerinaj la Brîncuși, în Impasse Ronsin, odinioară rustic, astăzi doar o blată fundătură coșcovită, însemna să-ți croiești drumul către o insulă, să pătrunzi, departe de metropola zgomotoasă, la izvoarele adînci ale Creației, percepînd intensă pulsația a naturii. Cînd în 1928 am nimerit pentru întîia oară în atelierul său, mă așteptam să dau peste un mare « maestru », care, de o statură oarecum asemănătoare unui Rodin, și-ar întîmpinat vizitatorul cu gesturi distante. În loc de asta mi-a leșit prietenos în întîmpinare un bărbat cu mîini mai degrabă delicate și sprinten, mlădios, al cărui ochi Inteligenți, scăpărînd adesea poznaș, făgăduiau « fun for all ». De altfel, printre primele lucruri pe care mi le-a povestit se numără pășanliile lui de altădată la un bal mascat din cartier, la care participase travestit în « frumoasa satului » și năstrușnicile urmări ale acestei administrate. În cursul îndelungatei noastre prietenii, mi-au mai fost încă adesea administrate doze masive, fascinante din poveștile sale fabuloase și burlești. Însă întotdeauna ele iradiau din adînc o mare înțelepciune a vieții, un calm senin și o pace lăuntrică, înșușiri pe care un astfel de om, trecut prin întortocheatele etape ale luptei, suferinței și cunoașterii, și le cucerise definitiv.

Acolo, în spațiul larg al atelierului, zăceau în jurul său blocuri mari de marmură și lemn, unele în stare brută, altele începute sau chiar aproape terminate. Păreau doar să aștepte, în *status nascendi*, să fie prefăcute — prin meșteșugul intensiv,

răbdător și rafinat al mîinilor sale vînjoase și încordate — în acele plăsmuiri individualizate pe care le unea, în sfîrșit, mereu înnoită, pecetea unei mari măiestrii, acea simplitate esențială, dobîndită printr-o cizelare migăloasă. Nu prin avînt impetuos, ci prin lovituri ușoare și destinse putea fi atinsă țința, după cum îmi spunea. Totul la Brâncuși părea să răsară dintr-o sensibilitate lăuntrică și din calmul adînc al trupului.

Pasărea, care se înălța vertical « pentru a umple bolta cerului » (pour remplir la voûte du ciel), își află abia în 1941, trecînd prin multe stadii de transformări, forma și frumusețea definitivă. Abia acum fusese dăruită — am putea spune « binecuvîntată » — cu acea severitate proporționată și tensiune a volumului, atîngînd de astă dată cu adevărat « deplina-săvîrșire ». Ca o apariție cerească, acest corp de aur iradia lumina în spațiu, Intrînd în stăpînirea acestuia.

Era oare seninătatea, limpiditatea luminoasă a formei mediteraneene pure, dăruită cu puteri vrăjite, aceea care plutea peste întreaga lume? Ori poate trezirea liniștită și odihnirea blindă în oval, ca într-o amintire ancestrală, apropierea acestor opere de atmosfera artei grecești timpurii a Insulelor Ciclade? Început și împlinire, mugur și fruct, formă onirică totodată, precum în *Muza adormită* (*La Muze endormie*), ori simbol al vieții animale, ca acel pește al tuturor peștilor, sculptat în marmură, străbătut de vinișoare cenușii, a cărui alunecare orizontală prin spațiu a devenit o aventură eternă.

Materia i se supunea, iar oamenii care veneau la el intuiau autenticitatea, sinceritatea și spontaneitatea primară a ființei lui și a felului său de a privi lumea.

Acest fiu de țaran din Carpați, observatorul hîtru și mereu la pîndă al celor mai mărunte fenomene ale naturii, a dezghiocat însă din lemnul sălbatic, de-a dreptul cu secura, și creaturi demonice, de sorginte mitică și fabuloasă: himere, figuri biblice, eroi legendari, grotești și fantastici. Astfel, firea lui unea contemplația senină cu șiretenia țărănească și cu o anume clovnerie sprintenă. În aceste sfere măgice ale omului, și opere, misticismul și bufoneria apar strîns înlănțuite. O radiografie nemilos-pătrunzătoare și totodată plină de umor a vanitoaselor ambiții umane. Însă prin toate acestea se străvedea ferma sa credință în puterile intense și tălmăduitoare ale naturii. Înfrînt cu ea izbutea chiar s-o amăgească, îngrijînd de plante gata să plară sau animale rănite, pe care adesea știa să le redeștepte pe deplin la viață.

Propria-i viață, bogată în lupte și suferințe, îi apărea de fapt ca un lanț de strălucitoare minuni. Credea în ele, iar din povestirile sale acestea străfulgerau cu o lumină stranie și firească în același timp. Erau acele evenimente ce se înlănțuiau aparent « întîmplător », pe care le percepea ca pe niște revelații spirituale deși își aveau originea în viața de zi de zi. James Joyce le-a numit « epifanii ».

La capul patului său se afla o carte uzată de atîta citit, de care se despărțea cu greu și pe care mi-a împurmutat-o odată pentru puțin timp. Aceasta devenise cartea lui de căpătîi. Era vorba de « Calea spre purificare a lui Millarepa »¹, acel că-

¹ Le poète tibétain Millarepa. Ses crimes — ses épreuves — son nirvana. Traduit du Tibétain par I. Bacot. Paris (Ed. Bossard) 1925.

lugăr-poet tibetan din secolul al unsprezecelea, care își cucerise prin grele încercări și crime Nirvana.

Brâncuși ajunsese mai bătrîn și mai obosit. *Broasca țestoasă (La Tortue)* din lemn, apropiată de pămînt, este un ultim exemplu din șirul formelor plăsmuite de el. Spre deosebire de *Pasărea* care se înalță, ea pare să tindă înapoi spre pămînt. Și totuși sora ei din marmură a fost din nou transformată — din voința lăuntrică a maestrului — într-o ființă care, izbăvită de peregrinarea telurică, se avîntă în zbor luminos.

Articol scris în 1952

Caracterul mediteranean al operei lui Brâncuși

În prezent, s-a deschis la New York (muzeul Guggenheim) o mare expoziție închinată sculptorului român Constantin Brâncuși; este vorba de cea mai cuprinzătoare retrospectivă organizată vreodată pînă acum. Prilejul acesta mi se pare potrivit pentru a pomeni numele lui Brâncuși la acest congres și pentru a cerceta legăturile operei sale cu spiritualitatea și senzualitatea mediteraneană.

Pentru toți cei ce cunosc importanța artel lui Brâncuși, această expoziție n-a fost numai o idee binevenită, ci o necesitate. Am fost însă foarte mirată de faptul că reproducerile din catalog, din anunțurile programelor și din zloarele americane au pus accentul pe sculptura în lemn a lui Brâncuși. E adevărat: el prelucrează lemnul într-un chip remarcabil, măiestru, cioplind trunchiul direct cu securea. Lui, care își trage originea din pătura țărănească, sculptura în lemn — cu veche tradiție în arta populară românească — îi era apropiată. Această artă se păstrase vie pretutindeni în casele țărănești ce-l înconjurau și el avea obiceiul să riposteze violent atunci cînd se vorbea despre influența artel negre asupra operei sale: « Românii n-au nevoie de negri pentru sculptura lor în lemn ».

Se pare totuși că în America, adevăratul Brâncuși, acel care dezghioacă din marmură albă și cenușie volume simple și armonioase, a fost oarecum dat uitării. Căci tocmai aceste forme îl leagă de cultura Cicladelor și de arta arhaică. Prin ele aparține mării familii a Mării Mediterane și evoluției ei încă din preistorie.

Limba și istoria României îngemănează elemente mediteraneene și răsăritene. S-a putut spune despre România că această țară ar fi un « bastion al culturii latine în Răsărit ».

În același chip, opera lui Brâncuși pare a se situa la întretăierea Occidentului cu Orientul.

Se poate afirma de la bun început că gîndirea și traviul său artistic tind spre simplitate și puritate. Volumele sale, ferme și armonioase, dezvăluie simțul mereu treaz pentru realitate și frumosul natural, dar niciodată el nu imită natura. Materia primă îl slujește, dar el ține întotdeauna seama de particularitățile acestora. « Simplitatea nu e țelul artei, dar fără să vrei ajungi la simplitate, atunci cînd te apropii de adevărata esență a lucrurilor », spunea el.

Ca mulți alți artiști contemporani, Brâncuși năzuiește la împlinirea viziunilor sale prin acele « *moyens pauvres* » de care pomenise Stravinsky. Dar în întreaga sculptură contemporană numai operei lui Brâncuși i se potrivește acea definiție pe care Winckelmann o dăduse în ceea ce privește esența artei grecești : « Noblă și simplă și măreție calmă ».

Pentru dobândirea acelei esențe a lucrurilor, reală și pură, despre care vorbea, Brâncuși a trudit întreaga lui viață : *Pasărea lui*, o formă simplă, verticală, te face să te gîndești la zbor, fiind în același timp simbol al înălțării sufletești. E rezultatul trudei răbdătoare și îndrăznețe de-alungul diferitelor stadii ale operei (de cinci ori a reluat tema), timp de treizeci de ani, de la 1912 pînă la 1941, pînă a izbutit să găsească proporția desăvîrșită, care conferă corpului acea sublimă viață, unindu-l cu spiritul universal al lucrurilor : « *Pasăre care umple cerul* », așa-i spunea el. În ultima fază a lucrului, mîinile sale au dăruit marmurei o asemenea mlădiere, încît te cuprinde mirarea că materialul a putut fi supus unei astfel de subțieri. Brâncuși nu dilată volumul, marmura lui își păstrează întreagă duritatea naturală ; el o transformă în expresie, lăsînd deoparte toate detaliile ne semnificative, conferind corpului o proporție armonioasă și cutezătoare. Studenți din Zürich au cercetat proporțiile exacte ale acestui corp, descoperind secțiunea de aur. Cît despre Brâncuși, el nu socotise nimic. El ajunge la creația sa prin acele proporții pe care le sugerează sensibilitatea : « *métron áriston* », spre care tindeau grecii.

L-am întrebat într-o zi de dimensiunile diverselor opere care se găseau în atelierul său, fiindcă editorul meu american ținea neapărat ca ele să fie trecute în legenda reproducerilor. Brâncuși mi-a răspuns : « Nu vi le notez. Nu e bine să stabilești în chipul acesta măsurile sculpturilor, deoarece adevăratele măsuri sînt cuprinse în lăuntru lor. Ele se pot întinde pînă la cer și apoi să se întoarcă din nou pe pămînt, fără a-și schimba dimensiunea ».

Al doilea element mediteranean în opera lui Brâncuși constituie în același timp însăși tema fundamentală a sculpturii acestui artist : glorificarea creației naturale, de care el ne amintește prin toate formele sale, care sînt parte integrantă a întregului univers.

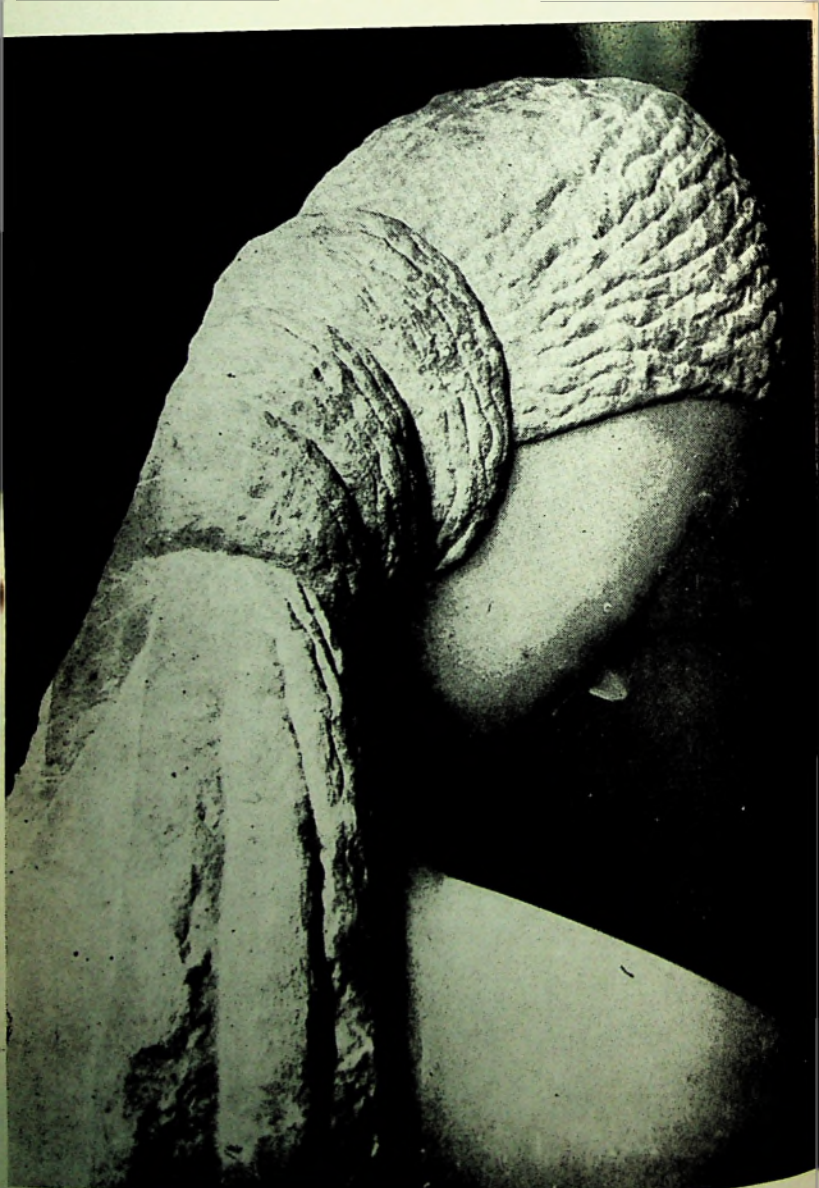
Volumele pe care le creează trebuie să stea în aer liber, la lumina zilei. Ele sînt concepute pentru spații largi, pentru parcuri, pentru natură, ca să bucure oamenii care vin să se odihnească aici de zgomotul și trepidația lumii industrializate a marilor orașe. Din păcate, un asemenea amplasament, care ar fi corespuns operei sale, nu l-a fost nicicînd acordat. Din această pricină, în catacombele muzeelor noastre, sculpturile lui Brâncuși nu-și trăiesc adevărata lor viață, după cum capodoperele Parthenonului sînt moarte în temnițele cenușii din British Museum.

Cînd ne gîndim la operele arhitecturale ale lui Brâncuși, pe care le-a desăvîrșit prin *Poarta sdrutului* și *Templul Mîntuirii*, regăsim aceleași linii simple și severe care definesc arta arhitecturală a insulelor grecești : orientate lăuntric și semnificînd concentrarea.

Astfel în arhitectura cît și în sculptura sa se poate simți în chipul cel mai deplin măsura, demnitatea pe care o iradiază. Și dacă în arhitectura sa rolul de bază îl



Femeie oglindindu-se, marmură distrusă, 1909 (foto Constantin Brâncuși)



joacă cubul geometric, în sculptură formele fundamentale sînt ovalul și elipsa, cu alte cuvinte formele fundamentale ale lumii organice.

Muza adormită (fragmentul unui cap) odihnește în adîncă pace a formei ovale — o pace care nu este nicidecum statică, ci dinamică și vie și în același timp blîndă, gingașă, feminină. Tema a devenit aici temă absolută. Brâncuși a suprimat orice urmă a unei posibile articulări individuale. Istoricul și colecționarul Jacques Doucet a spus cîndva despre această operă: « Dacă vreodată ar fi găsită printre dărîmături, ar fi considerată ca o minune a formei, ca o întruchipare a frumuseții, ivită din nisipuri ».

Prin armonia, claritatea și puritatea reunite în formele lui, Brâncuși e legat în chip indisolubil de gîndirea și expresia artistică a spațiului mediteranean.

Discurs ținut în cadrul Congresului „Accademia del Mediterraneo”, San Remo, 16—18 II, 1955

« Coloana fără sfîrșit » a lui Constantin Brâncuși

Sculptorul Constantin Brâncuși, a cărui operă oglindește năzuința spre perfecțiunea formei ca nici o altă în epoca noastră, a plămuit o impunătoare creație « neterminată », care, asemenea unei scări cerești, se ridică succesiv din treaptă în treaptă. Pe lîngă *Păsărea sa* care — după multe etape de transformare — a devenit simbolul universal al ascensiunii, această *Coloană fără sfîrșit* (*La Colonne sans Fin*) pare să desăvîrșească, în zigzagul scandării ei ritmice, cucerirea pîrcurilor celeste, de astădată într-un gral cristalin.

Emoționat de dezvoltarea și creșterea în spațiu a copacului, Brâncuși a făurit în 1916, în trei zile, prima « Coloană » de acest fel dintr-un trunchi de arbore impunător. Ceea ce pregătise însă acest act sculptural definitiv, maturizarea unei anume structuri și proporționări ale acestor verticale, a necesitat firește un mult mai vast interval de timp. Este vorba de același proces de muncă preliminar, presupunînd un șir întreg de etape pe care le-au parcurs și liniile unui Matisse sau Picasso, înainte ca printr-o ultimă, convingătoare voință de expresie, să fie definitiv așternute pe hîrtie din cîteva trăsături rapide.

Prin această înșiruire de elemente geometrice mereu continuate, apoi brusc « neterminate », întrerupte, Brâncuși a imprimat o anumită măsură, o lege arhitectonică evoluției organice. Eternului dor al omnirii de spațiile celeste — înrădăcinat în vremuri mitice — pare să-l fie dăruit în acest chip o expresie plastică. Dacă în cazul *Păsării* trupul acestuia devenise în sfîrșit, trecînd prin multiple transformări, o săgeată repezită în sus, atunci trebuie spus că și această geometric disciplinată scară celestă exprimă aceeași străveche încordare a tot ceea ce e terestru în năzuința de a se ridica spre înălțimile cerești. O mișcare ascendentă *non finitum od infinitum*. Mișcarea în zigzag a unor elemente romboidale, înălțuite, reprezintă aici un motiv, înclinat încă din preistorie ca simbol al scării și întruchipînd cursul mișcării succesive a generațiilor. Din această pricină, Brâncuși nu-și sfîrșește

coloana cu o verigă de lanț definitivă, ținută în vîrf, ci o întrerupe la jumătatea lată, deschisă a unui element. Astfel mișcarea continuă a coloanei apare surprinsă încă în plină desfășurare în cadrul noului element, în *status nascendi*. Același ritm mereu reluat, revenirea continuă a măsurii și formei, vibrează — chiar nematerializat — din acest punct în chip sugestiv mai departe, într-o desfășurare nemărginită, întrucît acel sfîrșit definitiv lipsește. Dar abia într-o dimensiune de mai mare amploare și printr-un amplasament monumental, iradierea acestei idei își dobîndește întreaga valoare. La douăzeci de ani după prima ei modelare în lemn, opera, de astădată de o înălțime de treizeci de metri, dar păstrînd aceeași proporționare, a fost turnată în oțel și ridicată în ținutul de baștină al lui Brâncuși, în Tîrgu Jiu, la poalele Carpaților.

Coloana ajunge aici într-adevăr în strîns contact cu cerul, cu norii și aștrii, ia parte la toate evenimentele cosmice, cunoaște lumina schimbătoare a zilelor și anotimpurilor, după cum îi fusese dat dintotdeauna sculpturii în epocile ei de măreție.

Brâncuși a dobîndit din nou în această operă legătura dintre nemărginirea romantică și simțul clasic al măsurii, întrucît a dăruit fiecărei verigi a acestui lanț veșnic echilibrul cel mai cumpănit. Analogii pe deplin simetrice sînt create în planuri atît orizontale cît și verticale și modelate spațial. La aceasta se adaugă simetria mișcării de translație, care prin deplasarea cu o unitate de lungime readuce mereu coloana în ea însăși. Un crescendo dinamic al întregii forme este întretesut cu un desăvîrșit echilibru, de un lăuntric repaus, al elementelor.

Această verticală fără sfîrșit, în chip de tors, care se recrează mereu din elementele ei constitutive, corespunde celui « *semper eadem resurgo* », spiralei rotindu-se în jurul unui nucleu: absorbînd mereu ceea ce e vechi și iscînd noul. Acest proces, înțeles în chip simbolic, a stat la baza concepției despre lume a lui Brâncuși, concepție care presupune o mișcare evolutivă, mereu înnoită, niciodată sfîrșită, a naturii și culturii.

Articol apărut în numărul special al revistei „DU” (Zürich), aprilie 1959.

Sacralul la Brâncuși

Epoca noastră, izbucnind mereu mai violent — în sensul unei gîndiri progresiste, rașionale — cu dinamica ei spațială și temporală nemalatină pînă azi, și-a găsit ecoul și în expresia și conținutul artel. Mai mult încă, privirea pătrunzătoare a științei și artei a intuit forțe ce guvernează zone esențiale ale vieții, depășind cele care la ora actuală intră în sfera percepției noastre imediate și care opun permanențelor schimbări și prefaceri, survenite în scurgerea timpului, legitatea lor constantă și eternă.

Înrădăcinată în ancestral, găsim aici cealaltă componentă a vieții noastre ambivalente, cea « desprindere de timp profan și unirea cu timpul magic, timpul sacru », despre care vorbise Mircea Eliade (*Mythes, Rêves et Mystères*, Paris 1957).

Această veșnică atracție a omului spre transcendent și mistic este oglindită — după un trecut orientat în parte religios, la începuturi — și în arta unui prezent

pe deplin secularizat. Semnificativ în acest sens ar trebui să fie și limbajul-simbol, care domină aici și care este capabil de a exprima semnificații universale precum și de a declanșa asociații multiplu stratificate.

Constantin Brâncuși, unul dintre cei mai însemnați ctitori ai sculpturii moderne și în același timp unul dintre marii ei « clasici », a năzuit să împărtășească în piatră și bronz lumea sublimă a acelor vaste sfere « sacre », fără însă a renunța la senzualitatea forțe iradiante ale operei de artă. Căci mesajul său spiritual se concentrează în modele ce reprezintă esența formelor vieții organice, adâncită și purificată pînă la limita extremă. Simplitatea zguduitoare și limpezimea luminoasă sînt rezultatul unei prelucrări manuale precise, precum și mărturii ale unei viziuni consacrate sublimului. Transcendența a fost obținută înainte de toate prin proporție și cizelare ce izbutesc să transpună volumul elementar în acele alte sfere și să-i imprime caracterul de « idoli ».

Lungul drum ce a dus la acest țel cerea muncă nelstovită, răbdare și imaginație.

Ca în vremurile de început ale lui Wassily Kandinsky și James Joyce, rolul artistului în societatea modernă a fost văzut în împlinirea unui « clericalism » modificat, pentru a fi în stare « să transforme pîinea zilnică a experienței în strălucitorul trup al vieții nemuritoare » (J. Joyce, *Portret al artistului în tinerețe*). Aici, însuși vocabularul este adaptat expresiei religioase pentru a sublinia supraviețuirea sacralului prin arta unui prezent altfel orientat.

Și pictura unui Piet Mondrian se ivește dintr-o asceză voluntară, în care « eul » este abandonat, fiind socotit accidental și personal, pentru a accentua universalitatea spiritualității; jocul de relații proporționat și colorat devine expresia unei anumite concepții despre lume.

Chiar în timpurile burlești ale dadalismului, Hans Arp a creat în colajele sale severe acea atmosferă meditativă pe care a resimțit-o la misticii Eckehart și Tauler în spiritul filozofiei lor: « în acea vale fără de griji, lipsită de suferințe și plăceri ».

La Brâncuși forma a trebuit să parcurgă purgatoriul. Această înălțare pasionată înspre puritate el o găsisе în viața și opera lui Milarepa, acel călugăr-poet tibetan, a cărui negare de sine, ale cărui suferințe și purificare l-au călăuzit și pe care, adaptîndu-le, le-a integrat în felul său de a privi lumea și în munca sa artistică. « Artiștii sînt cei ce au nîmicit arta », spunea el, pentru a ataca acea trufașă exacerbare a eului la artist și pentru a-i opune o smerenie a spiritului și formei.

Chiar dacă sculptura sa este de o frumusețe mediteraneană, ea trebuie înainte de toate să acționeze ca o forță spirituală. Îi repugnă forma înfatuat-amplă, simțîndu-se împotrivă atras spre asprimea care unifică coaja și miezul ei. Abia însă printr-un element cosmic, lumina, ele vor căpăta forța transcendentă de iluminare și dinamica lor spațială. Gradul înalt de polisare al operelor sale nu era numai un act meșteșugăresc.

Această însuflețire a formei, în dubla semnificație a frumosului și sublimului, poate deveni irezistibilă pentru privitorul care nu e numai cuprins de un sentiment magic, ci este de-a dreptul transportat în spațiu, prin acea înălțare a păsărilor de marmură și aur, care, după cum spune el, « se afundă în bolta cerului ».

Se spune că scene de o ardoare aproape religioasă s-au petrecut în fața acestor plăsmurii sculpturale, amenințînd să copleșească cu totul climatul civilizației noastre raționale. Erau acestea mărturiile ale existenței unei lumi încă active, care supra-

viețuia în artist și în privitor. Frumusețea ascetică și elanul lăuntric păreau să trezească spontan emoții chiar și acelor care îndeobște nu se lăsau impresionați de viața artistică modernă. Căci intenția artistului nu era aceea de a transmite prin opera sa o plăcere doar senzuală ci, și mai ales, « o putere tămăduitoare a sufletului », după cum sublinia el mereu — acea bunătate și frumusețe (kalós k'agathós) a grecilor. Nu urmărea să-i miște în primul rînd pe cei inițiați și sensibilizați din punct de vedere estetic, cît mai cu seamă pe « profani ».

Caracteristică pentru Brâncuși este contopirea sacrului cu burlescul, care se desprinde atît din mărturiile sale cît și din operă — fenomen ambivalent întîlnit în cultul și arta tuturor timpurilor (misterele Evului Mediu). Mai cu seamă în sculptura sa în lemn, Brâncuși a zămislit o lume a fabulației grotești, care își are rădăcinile în originea sa țărănească. Lucrînd cu acest material, artistul s-a apropiat încă o dată de zonele transcendente printr-o capodoperă grandioasă, *Coloana fără sfîrșit* (*La Colonne sans Fin*), care a fost ridicată în 1937 la Tîrgu Jiu, locul său de baștină, în ultima sa formă desăvîrșită. Scandată ca o monumentală scară spre cer, lucrată încă din 1916 — trecînd prin multe trepte intermediare — în oțel aurit sau lemn, pentru a se înălța ca un arbore celest, *Coloana fără sfîrșit* înfățișează într-o expresie modernă un vis străvechi al omenirii păstrat în cult și mituri. Creșterea ciclică și permanenta reînnoire îi sînt proprii. Eterna reîntoarcere își găsește expresia în repetarea nestăvilită și proporționată pe care a insuflat-o acestei verticale mistice. Concepția despre nemărginire este aici contopită și cu ideea scurgerii timpului; forma este gîndită spre a fi continuată prin munca generațiilor viitoare.

Și larăși a fost creată aici, ca și în simbolul *Păsării*, o sculptură de un elan ceresc. Și iată, cristalinel scîndării în trepte, care se ridică spre universal dinlăuntrul creșterii arhitectonice: « *scalescalating the himals* », cum s-a exprimat James Joyce în opera sa tîrzie, *Finnegans Wake*, printr-o parafrază plină de umor, făcînd aluzie la scară, cer și Himalaya.

Sinteza ambelor categorii de forme, a păsării și a scării, a treptelor arhitectonice și a oului, este dobîndită în figurarea *Cocoșului* (1924—41), conceput ca vestitor al zilei și al luminii zorilor.

Deosebit de concludentă pentru atitudinea lui Brâncuși față de cufundarea în meditație, este arhitectura sa îndreptată numai spre lăuntru lucrurilor. Pornind de la pîtratul crucii grecești, el proiectează un *Templu al mîntuirii* (*Temple de la délivrance*). Dar nu arhitectura, ci sculptura urma să inspire vizitatorului atitudinea meditativă. Nici un fel de porți de intrare, doar o lungă cale subterană te conducea într-acolo. Gangul subteran era tuturor accesibil, dar de fiecare dată doar cite unul. Pe pereți fresci albastre, ritmate de triunghiulare forme albe, plutitoare — din nou un simbol al zborului, care trebuie văzut în legătură cu tripla repetare a sculpturilor de păsări în marmură albă și neagră, precum și în bronz aurit. În acest templu proiectat pentru India, pasărea de aur primea doar într-o anume zi de sărbătoare — printr-o deschizătură a acoperișului — lumina plină a soarelui de amiază. În sensul unui anumit cult religios i-au fost conferite operei de artă în același timp o iradiere spirituală și viață cosmică. Totul era pus în slujba înălțării interioare și a concentrării: atît unitatea spațială cît și sculptura. E demn de remarcat că această operă a fost proiectată într-o vreme cînd arhitectura modernă încă se mai oferea întru totul lumii exterioare pînă ce, în sfîrșit, — dar cu treizeci de ani mai tîrziu — unul dintre cei mai mari arhitecți ai acelei epoci a afirmat prin Capela de la Ronchamp, o orientare nouă, interiorizată, printr-un spațiu lăuntric închis lumii din afară — și printr-o iluminare care îi conferă o semnificație sacră.

XXe Siècle, numărul 24, 1964. Contribuție la tema: "Permanence du Sacré".

În românește de ALEXANDRU AL. ȘAHIGHIAN

CAROLA GIEDION-WELCKER

O conștiință critică nedesmințită

«Carola Giedion Welcker a devenit mai mult decât oricine ceea ce ea caută peste tot în artă: un simbol al credinței că talentele nu mor, că spiritul creator și simțul plastic al oamenilor plăsmuiesc fără încetare obiecte de o vrajă consolatoare. Ea pășește îndrăzneț mereu înainte pe calea descoperirilor, așa cum a descris-o Joyce: «a flash in her eyes, a dash in her steps [...]». Astfel își încheie Gert Schiff¹ evocatoarea-i schiță biografică.

Istoric și critic de artă de anvergură internațională, deschizătoare de drumuri, creatoarea unor noi puncte de vedere asupra artei și literaturii, Carola Giedion-Welcker este și o animatoare inspirată a vieții intelectuale a secolului XX. Când futurismul, dada și suprarealismul aveau sonoritatea unor curențe iconoclaste, când Jarry, Joyce sau Schwitters erau însă contestați cu furie, ea a avut un rol esențial în apărarea și promovarea fenomenelor artistice de avangardă, în impunerea unor personalități fundamentale pentru cultura mondială. În momentul apariției lui *Ulysses* (care stîrnise o rumoare uriașă, fiind interzis o vreme în S.U.A. sub acuza de obsenitate), Carola Giedion-Welcker — cu intuiția divinatorie a unei sibile — se situează printre primii și puținii care întrevăd în Joyce un creator fenomenal. Și poate nimeni n-a acționat mai decisiv întru cunoașterea lui Brâncuși decât această «mare Doamnă» a criticii mondiale. În a sa falmoasă *Moderne Plastik* (1937), ea îl desemnează drept «cel mai de seamă sculptor modern în viață». Nu este oare grăitor faptul că marele artist a ales-o dintre atîția pe ea anume pentru a-i încredința amintirile, gândurile, fotografiile operelor făcute de el însuși?²

«Vous étiez en Suisse la première personne qui m-a reconnu et acheté une œuvre... Je suis sensible à vos pensées»³... îi scria Mondrian. Iar Kurt Schwitters i se adresa, la rîndul său, cu acel intransigibil accent humoresc: «In MERZ gelebte C.W. ! [...] In Oslo ist ein neuer Merzbau im Entstehen [...] Es ist für die Arbit über mein Werk wichtig, dass Sie einen starken Eindruck vom Merzbau haben...»⁴

¹ Gert Schiff, *Carola Giedion-Welcker*, DU (Monatschrift), Zürich, März, 1962

² Carola Giedion-Welcker: *Constantin Brâncuși*, 1959., B. Schwabe Verlag

³ «Ați fost cea dintîi în Elveția care m-a recunoscut și mi-a cumpărat o lucrare... Mă interesează opiniile dvs.»

⁴ «Întru Merz iubită C.W. ! La Oslo este pe cale de a se naște o nouă construcție Merz. Este foarte important pentru înaintarea lucrului la opera mea ca să aveți o impresie puternică despre a mea construcție Merz...» (Schwitters își intitulasă arta—Merzkunst).

Paris le 13/11/31

Chère Madame,

J'étais vraiment touché
de votre lettre et envoi.
Je suis très heureux que
vous et Monsieur soient
si bien mon œuvre et que
celle-ci vous fait du bien.
Par votre envoi, ^(réellement) je suis
libéré de l'embarras parce
que je ne puis pas encore
expédier le tableau pour
la Hollande à cause des
formalités que le comité
qui l'a acheté doit faire
en le représentant à la
commune d'Hilversum.
Peut-être M. et M^{me} Hof-
mann peuvent le voir
donc en...

encore une couche de peinture
sur l'autre grand tableau blanc
nouveau et petit rouge et soigné
le cadre. Aurais-tu que Mr.
et madame H. ont été je vous
l'écrirai.

Avec tous mes remerciements
et salutations sincères à
vous deux, votre

P. F. Mondrian

Originară din Köln¹, Carola Giedion-Welcker își desăvârșește studiile de teorie și istoria artei la München cu Wölfflin, care-i cultivă gustul pentru rigoare și dispoziția pentru cercetarea fundamentală, iar la Bonn cu Worringer, care o introduce în estetica Einfühlung-ului și în mișcarea de Idel a epocii. Un eveniment decisiv pentru climatul în care își va desfășura demersul critic îl constituie căsătoria în anul 1920 cu colegul său de studii, Siegfried Giedion. Din 1925, cuplul « Giedion și Giedia », — cum îi denumise prietenul comun Franz Roh (asistentul lui Wölfflin), — se stabilește la Zürich.

C.G.-Welcker aduce în cercetarea fenomenelor de artă o temelnicie, o profunzime filosofică germană, secondată de o ardoare romantică, de o cutezanță de navigator. Dintru început, pasiunea pentru « Urphaenomenen », pentru primordial, se aliază fericit cu o genială intuiție a valorilor artei de avangardă și nu odată studiul artei preistorice îl furnizează date pentru înțelegerea elementarismului plasticii contemporane, a aspirației moderne către « Urformen ». În fiecare anotimp al vieții sale, va avea privirea așintită în viitor, va ști să descopere, cu un tulburător simț al anticipației, valoarea, creația autentică. Colaborează din 1927 la cele mai de seamă periodice europene și americane (cu articole și studii despre literatură și artă), dar ceea ce o impune ca autoritate mondială este apariția în 1937 a lucrării *Moderne Plastik*, « Inventar clarificator al idiomurilor sculpturii contemporane ».

¹ Carola Giedion-Welcker numără în linie paternă pe Fr.G.Welcker, cunoscut cercetător al istoriei literaturii și artei germane; dinapre mamă (americană de origine), este descendenta unor încreștați navigatori. (C.G.W. amintește cu mândrie de 17 căpitani de vas.)

Volumele care urmează (dintre care amintim doar monografiile despre Klee, Arp, Brâncuși, Pevsner, Gaudy, Jarry, Apollinaire, Joyce) dezvoltă opinii avansate în cronicile și eseurile sale de la sfârșitul deceniului trei, confirmând justetea sentințelor sale critice, a forței sale de premoniție.

Actul de decodare a fenomenului explorat este totdeauna precedat de situarea lui în contextul tradiției și contemporaneității, de analiza simultană a coordonatelor politice, sociale, culturale ale epocii. Dispunînd de o rară forță sintetizatoare și asociativă, cum și de o impresionantă informare în toate domeniile artei (plastică, literatură, muzică), ea izbuteste să construiască, odată cu comentariul operei, și portretul complex al epocii, să sugereze pulsul « Zeiteist »-ului. Energia evocativă a stilului, capacitatea metaforică a limbajului susțin cadența gravă a lăcii, dînd frazei sale înaripare poetică.

Comentariile Carolei Giedion-Welcker impulsionează gîndirea, îndeamnă cititorul să stabilească filiații subterane, între personalități divergente, polare (La Brâncuși și Klee, de pildă, fenomene estetice și spirituale unice, distincte, ceretătorul e stimulat să identifice năzuința comună către simplitatea formelor esențiale, către exprimarea simbolică a realității, să descopere tonul fundamental uman al operei.)

Opinia critică mondială este unanimă în a recunoaște în studiul despre Brâncuși (1958), nu doar o exegeză exemplară, cea mai substanțială lucrare de referință asupra sculptorului român, ci și « cartea cărților » Carolei Giedion-Welcker. Abordînd omul și creația în interacțiunea lor fecundă, monografia pune în lumină caracterul novator al limbajului formal brâncușian, încercătura sa simbolică, atmosfera de universalitate și deschiderea cosmică a operei. În viziunea criticului elvețian, sculpturile lui Brâncuși transcend simpla frumusețe estetică; ele « sînt obiecte de meditație, intermediari plastici mențiți să creeze o atmosferă de concentrare interioară, de care omul zburcumat și hăituit al zilelor noastre are, poate, cea mai imperioasă nevoie ».

Prima imagine¹ a Carolei Giedion-Welcker este inseparabil legată de primul Colocviu Brâncuși (București, 1967), Mi-o reamintesc cum înainta — purtînd în făptură, în gesturi, ceva din majestatea și fervoarea sibilelor michelangeloesti — către portretul supradimensional al lui Brâncuși, care întîmpina oaspeții în sala de acces a Muzeului Republicii.

— « Bonjour, mon vieux ! On va se revoir ! » i s-a adresat, fluturînd voioasă mîna în direcția portretului, dîndu-ne pentru o clipă florul magic al unui Brâncuși aievea. În timpul lucrărilor Colocviului, ne-a fascinat prin spiritul său scînteietor, prin cordialitatea comportamentului și neastîmpărul unei curiozități care ținea să cunoască totul despre patria lui Brâncuși, de la atmosfera artistică la viața politică și nivelul de trai.

Am reîntîlnit-o apoi la Zürich în toamna anului 1972, în « Casa Giedion », din Zürich, punct al unor fertile contacte între artiști plastici, arhitecți și scriitori, de unde au pornit impulsuri esențiale pentru mișcarea de idei a veacului. Am reîntîlnit-o, îndurerată de diparția sofului și prietenului de-o viață, Sigfried Giedion²,

¹ Datorez această neuitată întîlnire înflăcăratului critic și marelui suflet — Petru Comarnescu —, care a organizat, cu prilejul Colocviului Brâncuși (prima ediție, 1967), o serie de întîlniri între participanții la colocviu și criticii români.

² Sigfried Giedion, eminent savant, teoretician și critic de arhitectură, multă vreme « primum movens » al Congreselor Internaționale de Arhitectură Modernă (CIAM), prețuit ca « pionier și profet » în teoria arhitecturii, este autorul, printre altele, al cunoscutelor lucrări *Space, Time and Architecture*, (1941), operă clasică în ce privește problematica arhitecturii moderne și dinamica culturală a epocii.

adumbrată de boala profesorului Löffler (mare doctor, colecționar și prieten al artiștilor). Abia sosită, aflând că vizitasem *Documenta-Kassel* (ediția 72), a ținut să-mi cunoască opiniile. Am văzut-o atunci aprinzându-se de o superbă furie — neînduplecată walkyrie tronând pe Zürichberg — atacând momentele de confuzie ale spiritului contemporan (« le temps de grands erreurs », cum spunea ea), agresiunea vizuală a unor exponate de la *Documenta*, tendința de pansexualizare a artei, lipsa de relevanță a multor lucrări expuse în confruntările internaționale (precum copilul idiot, cumpărat cu o sumă enormă și expus la Bienala de la Veneția din 1972). — « Și spun că vor să arate realitatea ! Dar asta nu este « Realitatea ». Astea — sînt excepții ! » — accentua ea plină de minie. A examinat apoi cu aceeași vehemență pseudo-inovațiile, excesivul spirit de spectacol al unor creații recente (« conquérir la réalité avec une petite bêtise théâtralisée . . . » — se indigna ea), panica unor directori de muzeu care cumpără de-a valma totul, pentru a fi « up to date ».

Cum gazda își petrecea după amiezile la spital, lângă patul profesorului Löffler, citindu-i cîteva ore, am hotărît să ne întîlnim seara. Dîmînețile, în răstimpul ce-mi rămînea înainte de deschiderea muzeelor, am început să explorez parterul, etajul și mansarda casei din Doldertal¹, învăluită în penumbra unor ziduri solide, de cetate. Un aer de lucru (pretutîndeni, risipite, cărți, spații), îmbibat de nu știu ce aromă boemă, stăpînea feluritele încăperi în care piese de mobilă Biedermeier, Secession și Bauhaus se învecinau familiar. Pe scări, pe paliere, în hol, pe rafturi, pe pereți — neașteptate « întîlniri »: tablouri, sculpturi, amulete, semne ale prețurilor unor mari maeștri, semne ale Artei. Am zărit printre ele și pictura maramureșană pe sticlă, dăruită de Comarnescu în popasul lui la soții Gledion, un desen de Octav Grigorescu, o pictură de Mihai Olos și omagiul românesc la încheierea Colocviului Brâncuși '67 — o veche icoană pe sticlă cu Trei-Ierarhi.

Marea sărbătoare începea odată cu căderea nopții. « Chevaliers de la Table Ronde », — Arp, Moholy-Nagy, Mondrian, Max Ernst, Schwitters, Léger, Kandinsky, Delaunay, Giacometti, Kemeny, Gropius, Le Corbusier, Alvar Aalto, Oskar Schlemmer și mulți alții din Impresionantul « Freundeskreis » al casei Gledion — evocați seară de seară firesc și spontan, păreau din nou prezenți.

Am înțeles atunci cît de stimulative, de fecunde au fost schimburile de opinii și înțegurile frecvente dintre artiști și interpretii lor. Contactul prietenesc cu artiștii i-a fost prielnic Carolei Gledion-Welcker nu numai în privința cunoașterii metodelor de lucru a unui creator sau altul, ci și în privința înțelegerii de pe o bază mai amplă a problemelor culturale ale epocii. Astfel, Hans Arp (promotor alături de Tristan Tzara și Hugo Ball al mișcării Dada) a înțeles-o în lumea avangărzilor, i-a stîrnit interesul pentru acel poezii considerați atunci încă « Abseitige Dichter »², a familiarizat-o cu lirica suprarealistă, cu cercul Dada. Artiști, arhitecți, scriitorii, găseau în « Casa Gledion » climatul necesar unui dialog pasionant, emulativ. Aici veneau Gropius, Le Corbusier și Aalto să-și discute proiectele de idei cu S. Gledion. Aici, Kandinsky, Joyce, Arp sau Léger erau « acasă ». Aici a avut Alvar Aalto revelația sculpturii lui Kemeny³. Dar nu totdeauna marile spirite se întîlnesc — continuă rîzînd gazda . . . « Ils sont trop tournés vers eux-mêmes » . . . și-mi povestește cît de refractar era Joyce la arta modernă, cum, invitat fiind la masă în Doldertal, împreună cu Max Ernst, a făcut un joc de cuvînte pentru lucrarea acestuia, *Europa după ploaie* (« une charte de l'Europe qui était devenue folle par

¹ Cartier din Zürich, situat în zona cea mai înaltă a orașului, pe așa numitul Zürichberg.

² C.G.-W. a scos în 1964 antologia intitulată *Abseitige Dichter* (Poètes à l'Écart), Bencell Verlag, Bern.

³ Vîzînd pentru prima oară o sculptură de Kemeny în casa Gledion, Aalto s-a decis să-l comande decorarea unei mari construcții. Kemeny era însă foarte bolnav și n-a mai apucat s-o realizeze.

From Edmund Valentin
Paris

Dear Mrs. Gideon: Thanks for your
signed book and I was glad to see
my old friend from Carnax in it. Also
for the typed certificate of my brother.
I sent copies of these to Dr. Steinberg,
Dr. Speck and Prof. Fleiner. The latter
wrote the cards or nothing about the
Fremdenpolizei and Dr. Steinberg
or some other employer took the
first step. I have now received
a letter from my brother, the sense
of which I have just communicated
to Dr. Speck. If you ring her up
she will tell you how the case
now stands. In a word my
brother has a quasi-certainty
of obtaining permission for
Zurich if an application is

made for him by his employer.
You will see by the Paris Italian
paper I send that the Paris Italian
column has just been faking me.
It is opportune (and quite right)
that this should happen just
now. Nevertheless the horizon looms
to me so dark that I would be
very glad to hear that my
brother had definitely settled
in Switzerland.

We have had a wretched
'Whitman' too. 'Thank the Lord
it is over!'

Kind regards to you both
warmly yours
Jan Jager

Max Ernst . . .), numai după ce C.G.-W. îl rugase să se întoarcă s-o privească ; se vedea însă clar că era mai încântat de turnura jocului de cuvinte decât de pictură. Mi-a povestit apoi « raté »-ul unei întâlniri dintre Le Corbusier și Joyce, pe care plănuise să-i pună față în față, în urma unei scrisori primite de la cel dintâi. Le Corbusier (cărui îi recomandase lectura lui Ulysses) îi mărturisea ce mult l-a tulburat romanul, regăsind la Joyce structura aceluiași tip de oraș pe care el visa să-l realizeze în arhitectură. Cu prima călătorie la Paris, C.G.-W. îl vizitează pe arhitect care ezită totuși să meargă la Joyce. « Mais, Corbu, on va aller ensemble », — îl încurajează C.G.-W. și-i telefonează îndată scriitorului care acceptă întâlnirea cu o voce cam plictisită . . . Ajung în sfârșit acasă la Joyce. Se înfiripă o convorbire convențională, anemică, despre vreme. Corbu zărește deodată pășările lui Joyce și, o oră întreagă . . . conversație animată în jurul lor. C.G.-W. stătea ca pe jar, așteptînd febrilă și liniștindu-se din cînd în cînd singură — « mais, maintenant on va parler de „ La Ville ” . . . Mais on n'en a parlé point du tout . . . » După o oră, Corbu trebuind să țină undeva o conferință, s-au ridicat și au plecat. — Am numit asta — își reamintește Carola Giedion-Welcker, amuzată, — « Geflügelgespräche. »

Au fost reînviată cu apletețe întâlniri sau călătorii în care alături de soții Giedion apar Brâncuși, Moholy-Nagy, Léger, Joyce, Becket, întîmplări amuzante sau situații imprezvizibile care aruncă lumini noi asupra climatului de efervescență din căminul de pe Zürichberg, asupra trăsăturilor de caracter ale unui artist sau altul. Am avut în acele neuitate seri revelația importanței pe care o poate dobîndi clipa unei fericite întîlniri.

Odată m-am întors cu totul tulburat de la « Kunsthaus » : era prima întîlnire cu opera lui Giacometti, « Ah ! Giacometti ! a exclamat Carola G.-Welcker. Il était toujours à la recherche de l'absolu . . . Il me disait : „ Je l'avais ce problème-là . . . Je l'avais. . . Vous allez voir . . . Mais je ne le touche pas encore . . . ” Eu și soțul meu — a continuat ea — a trebuit să luptăm ca niște lei, să inițiem o adevărată campanie de presă, pentru ca Zürichul să accepte în 1966 Donația Giacometti. Și artistul încă era în viață . . . Ținea foarte mult ca unele din lucrările sale să intre în patrimoniul muzeului de aici. Dar burghezii din Zürich n-au vrut să accepte darul lui Giacometti decât într-o tîrziu, în urma bătăliei duse în ziare. Și acum scot timbre cu Giacometti . . . » Cu amărăciune și revoltă, evocă « bătăliile purtate pentru a i se acorda cetățenia elvețiană lui Klee și pentru a i se achiziționa lucrări . . . pentru a i se acorda lui Joyce viza de intrare în Elveția, în anii războiului, cînd viața scriitorului era în pericol (viza a fost obținută doar cu prețul ipotecării Casei Giedion) . . . apoi dialogul purtat cu Jung în urma unei conferințe publice, în care savantul psihanalist îl stigmatizase pe Joyce ca schizofrenic. Și mai de curînd, disputa aprinsă cu municipalitatea orașului, dispută în care a antrenat întreaga intelectualitate din Zürich, pentru a salva de la demolare două case vechi, deosebit de valoroase ca stil arhitectural.

Cînd mă gîndesc la Casa Giedion, la atmosfera ei vrăjlită, în care flînșa marilor dispăruți pare atît de aproape, și unde te simți « martor » privilegiat la istoria spirituală a veacului, ea îmi apare ca un « rendez-vous des grands esprits », centru de iradiere către univers al unor nobile impulsuri. În inima cetății bancare, acest cămin unde artiști, literați, critici vin și acum neîncetat în pelerinaj, se conturează ca un lăcaș al Inteligenței, al Ideii. Un punct istoric. Căci nu s-a plămădit aici ceva din esența umanistă a culturii mondiale, din cutezanța gîndurilor innoitoare ? Mă gîndesc la Casa Giedion ca la un fort inexpugnabil, unde Carola Giedion-Welcker — mare conștiință critică și mare prietenă a culturii românești — veghează.



Cu Erik Satie, Henri Pierre Roché și poeta Jeanne-Robert Foster, la o partidă de golf (St. Cloud, 1923)

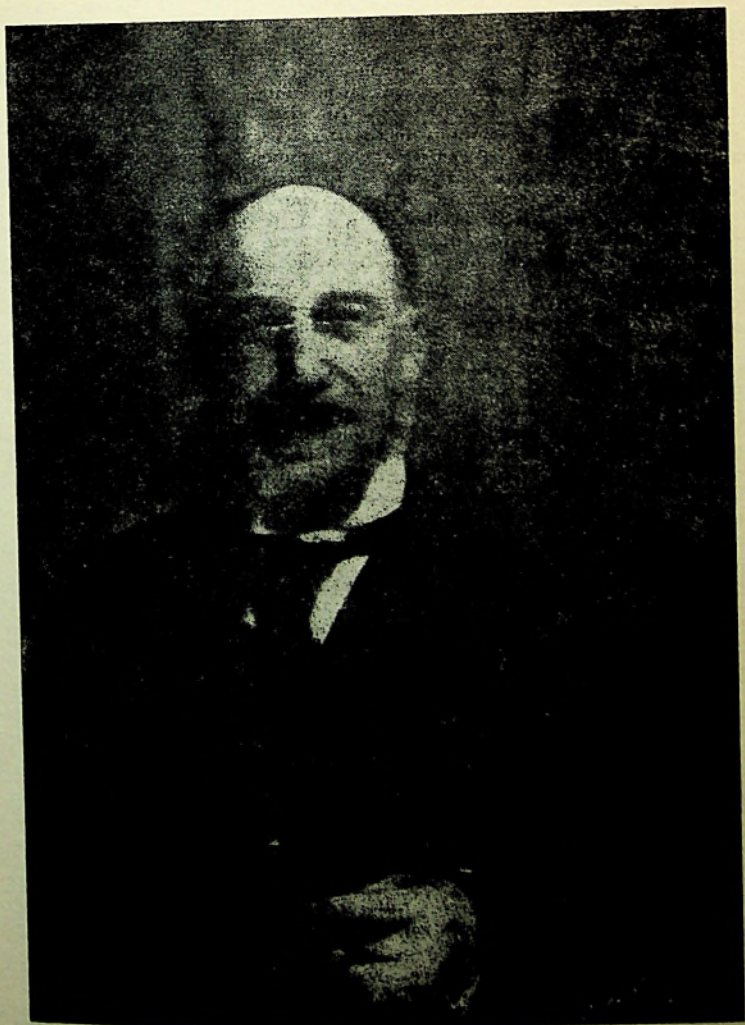
Brâncuși - Satie

CINCI SCRISORI ALE LUI ERIK SATIE CĂTRE BRÂNCUȘI

Înainte de a prezenta cititorului român cele cinci scrisori ale lui Erik Satie către Brâncuși, se cuvine a face un scurt popas și a medita asupra locului pe care îl ocupă muzeul în viața spirituală contemporană. Îi conferim doar menirea unui depozit de pînze de mai mare sau mai mică semnificație? Este o arhivă a unor gusturi revoluate și a unor achiziții care au fost guvernate de gust, pricepere, pasiune și tenacitate sau numai de conjuncturi favorabile, de gesturi senioriale? Își validează muzeul din ce în ce mai mult sensul figurat pe care sîntem dispuși să-l folosim ori de cîte ori vrem să denumim un fapt spiritual închistat, lipsit de freacă și viață modernă, încremenit în forme imuabile? Din fericire, muzeul reneagă acest sens figurat despre care vorbeam, devenind tot mai mult un factor dinamic, viu, al spiritualității moderne. Și nu mă refer aici la prezența artei de astăzi în muzeu ci la un aspect care ne duce către obiectul articolului de față: muzeul ca factor de comunicare artistică, ca mărturie a corespondențelor spirituale care se stabilesc continuu într-o cultură și care îi explică evoluția, coloritul specific. Ne este mai greu să înțelegem această funcție a muzeului deoarece la noi critica tinde către o spectaculare ce-și refuză orice privire în zonele învechite ale unui fenomen spiritual unic ce se numește cultura. Nu este locul să analizăm aici nici cauzele și nici implicațiile acestui izolaționism și acestei lipse de sensibilitate față de tot ceea ce nu intră într-un domeniu pe care l-am delimitat cu multă parcimonie. Dar muzeul de astăzi



Etude pour un buste
de M. Erik SATIE
peinte par lui-même,
avec une pensée :
Je suis venu au monde
très jeune dans un temps
très vieux..



nu mai este doar păstrătorul a ceea ce a fost, ci unul din factorii ce relevă legăturile tainice și neașteptate între arte și artiști sau le pun în evidență pe cele știute pînă acum. Această impresie am avut-o vizitînd la mijlocul lunii mai a anului trecut expoziția Erik Satie care a fost deschisă între 27 martie și 9 mai 1976 la Stedelijk Museum din Amsterdam. Erik Satie (1866—1925) sau mai precis Erik Satie pe hîrtie cum se subintitula această largă incursiune în universul compozitorului care-și făcuse studiul pentru un bust însoțindu-l de următoarea cugetare: « Am venit pe lume foarte tînăr într-o epocă foarte bătrînă ». Adică tot ceea ce ține de legăturile lui Satie cu hîrtia înțeală ca univers al imaginii. Fie că e vorba de portrete cum e acela pe hîrtia de scrisori de la celebra cafenea Le Chat Noir semnat de Onbekend, de portretul pe care Satie îl face pictoriței Suzanne Valadon pe o partitură sau de portretul prin care la rîndul ei artista ne transmite imaginea unui om matur, gînditor, cu privirea pierdută în meditație. Dar nu numai portretele lui Erik Satie sau cele pe care le-a creionat el, nu numai decorurile la partiturile sale muzicale (să nu uităm că Parade, celebrul său balet pe libretul lui Cocteau, cu decorurile și costumele lui Picasso, a stîrnit în 1917, cînd a fost prezentat de Serge de Diaghilev, un enorm scandal), nu numai coperte și pagini de revistă la care a colaborat și unde artele se întîlneau ci un alt fapt te impresionează în această expoziție. E vorba de un simț foarte acut al desenului care ne face să-l considerăm pe Satie nu numai un novator al artei sunetelor dar un muzician care vedea, pentru care lumea constituia o reprezentare grafică. Semnatară introducerii la catalogul expoziției, Ornella Volta, afirmă în acest sens: « Fără îndoială, la « Chat Noir », unde poeții esoterici se învecinau cu primii mari pictori de afiș, Satie a înțeles impactul pe care îl poate realiza un titlu insolit cu o anume prezentare grafică ». Biografiile sale ni-l semnalează ca pe un frecventator asiduă al celebrei cafenele în anul 1887. Aici poeții își declamau versurile iar artiștii își prezentau tablourile. Expoziția conține numeroase pagini de titlu sau file de partitură reprezentînd puneri în pagină propriu-zise, în care notația muzicală se însoțește de comentariu sau de imagine, ceea ce ne face să susținem că prietenia lui Satie cu sculptori și pictori precum Braque, Miro, Picasso, Derain, Brâncuși etc. nu s-a născut numai din frecventarea cercurilor artistice din Montmartre sau Montparnasse, a celebrelor cafenele ale timpului, ci dintr-o afinitate structurală. Satie avea o viziune plastică asupra lumii, geometrismul compozițiilor sale, structura lor avîndu-și sorgintea în aceeași perspectivă asupra universului înconjurător. Chiar scriitura propriu-zisă arată un simț plastic, o anume structură grafică a literelor care era mai degrabă desenată. O sinteză între stilul afișului și corespondențele simboliste putem descifra în scriitura lui Satie. Dar expoziția mai conține și cîteva mostre din cele patru mii de bucăți de hîrtie care s-au găsit după moartea lui în modesta sa cameră din Arcueil. Darius Milhaud, care a fost unul din cei ce au intrat împreună cu fratele lui Satie și cu alți prieteni în acest univers pînă atunci închis tuturor, ne-a lăsat următoarea descriere: « Cu ordinea meticuloasă care îl caracteriza, el rînduise într-o vechie cutie de țigarete mai bine de patru mii de bucățele de hîrtie de mărimea unui cărți de vizită, pe care făcuse desene strănii și inscripții extravagante. Evoca țărniuri fermecate, eleștee, mlaștini din timpul lui Carol cel Mare; face adeseori aluzie la diavol sau la un vrăjitor care locuia într-un « castel de fier în stil gotic », trasase cu o grijă extremă planurile minuscule ale unui fals Arcueil (suburbia pariziană unde se afla locuința sa, n.n) și unde

strada Dracului se învecina cu piața Notre-Dame (Darius Milhaud *Notes sans musique*, Julliard, p.181). Expoziția oferea câteva din aceste imagini, provenite din fonduri diferite deoarece după cum ne spune tot Darius Milhaud moștenirea lui Satie a fost vândută la licitație, prietenii lui apropiați sau unii mecenai căutând să achiziționeze cât mai mult din nenumăratele hîrtii manuscrise sau scrisori ale altora pe care el le păstra cu o minuție și grijă de arhivar. Omul atât de sărac în ceea ce privește averea sa se pare că nu rupsesse nimic din hîrțiile sale sau ale cunoscuților (scrisori primite etc.) pe care le păstra ordonat cu un simț al valorii și importanței lor.

Dar noi prezentăm astăzi cititorului cele cinci scrisori ale lui Erik Satie trimise lui Brâncuși în ultimii ani ai vieții compozitorului expuse aici. Ele sînt însoțite de următoarea indicație « Aceste documente au fost încredințate bibliotecii literare J. Doucet, în amintirea lui Erik Satie, de prietenul său, sculptorul Brâncuși, iulie 1935 ». Deci cînd se împlineau zece ani de la moartea lui Satie: sînt două cărți poștale și trei scrisori ca și alte « bilete » de genul celor descrise de Darius Milhaud. Se pot face desigur, multe apropieri între Satie și Brâncuși ¹ deși aparent aveau firi deosebite. Satie apărea tot timpul într-o ținută impecabilă, rigidă chiar, pe care toți o considerau ca a unui desăvîrșit funcționar, Brâncuși era țărănul care păstra adeseori ținuta sa rustică. Îi unea pe amîndoi cred această voluptate a singurătății provenită dintr-un sentiment de superioritate, de încredere în propria creație pe care și unul și altul au avut-o în ciuda eșecurilor, a neînțelegerilor, a refuzurilor, a scandalurilor și chiar o mizantropie, urmare poate a anilor de sărăcie și umilință. Dar și o tenacitate în urmarea drumului vieții presărat și pentru unul și pentru altul cu atîtea obstacole. Deși amîndoi frecventau cafenelele timpului, — la balurile din Montparnasse putea să fie văzut « Brâncuși geniu al deghizării îmbrăcat în cîntăreață de stradă sau satrap oriental » cum ni-l descrie Jean Paul Crespelle în *La vie quotidienne a Montparnasse à la grande époque* (p.113), — aveau o voluptate a claustrării în universul închis al camerei și atelierului unde pătrundea puțină, foarte puțină lume sau, în cazul lui Satie, nimeni. Sociabilitatea lor ținea de acea atmosferă comunicativă, vie, a anilor de glorie din Montmartre și Montparnasse dar creația propriu-zisă presupunea eliberarea de contingent. Elaborau amîndoi cu greutate și definitivau extrem de îndelung, de aici poate și imagismul lui Satie pentru care sunetul nu era suficient, reprezentarea fiind necesară. Scrisorile datează dintr-o epocă a parodiei, a scandalului provocat de Satie și de alți colegi (vezi « Boul pe acoperiș » al lui Darius Milhaud), a rupei convențiilor. Brâncuși avea simțul umorului și al parodiei mai cu seamă în viață, Satie în operă. Erau cred mai degrabă flințe complementare, înțînirea lor spirituală realizîndu-se pe fondul unui refuz pentru formele consacrate, cu dorința de a inova, de a spune ce nu s-a spus. Îi unea acest sens ascetic al artei mărturisit de Erik Satie. « Artă impune tuturor celor ce o slujesc să trăiască într-o renunțare absolută. A capitula e un semn de slăbiciune, deci de lașitate. Un adevărat muzician trebuie să fie sclavul artei sale, el trebuie să se ridice dincolo de mizeriile umane ». Un crez căruia și Satie și Brâncuși l-au fost credincioși.

¹ Un amănunt: după cum ne încredințează un comentator al operei lui Satie, una din compozițiile acestuia, *Grossiennes*, « reproduce câteva note dintr-un dans românesc auzit la Expoziția de la Paris din 1889 » (Jules Roy, *Musique française*, Nouvelles Editions Debrasse, 1962, p. 32)

"Socrate" — *Ōuvre symphonique avec 4 voix,*
... tirée sur les dialogues de Platon ...
... La traduction est de Victor Cousin ... *Ōuvre*
composée 3 parties : ...
... La première nous donne un portrait de
Socrate par Alcibiade, ... portrait tiré du Banquet,
... Dans la deuxième partie, ... nous assistons à
une promenade de Socrate & de Phédras ...
sur les bords de l'Ilissus. ... Cette partie est tirée de
Phédras ...

Arcueil-Cachan * 5 noiembrie 1921

Dragă prietene, zile trecutele, copiii familiei Harris erau incredințați că mama lor se întoarce duminică, astăzi îmi spun că nu se va întoarce decât marți. Voi trece să te salut miine duminică, pe la ora cinci (17). Dacă mă vrei pentru a cina excelent (ca întotdeauna la dumneata), accept cu plăcere.¹

La revedere, dragă prietene, pe miine.

SATIE.

Arcueil-Cachan, joi, 24 august 1922

Bunule prieten,

Sînt plictisit din cale-afară: fără nici un ban. Articolul meu despre Debussy² nu va fi gata decît miine dimineață, pe la orele 7 (căci voi sta toată noaptea ca să-l termin) și îl trimit. Vrei să-mi faci un mic serviciu îngăduindu-mi să aștept cecul timp de două zile?³ Voi trece miine dimineață la opt și jumătate la atelierul duminică. Vrei?

Te rog să transmiți prietenia mea gentilelor Doamne. Al duminică din toată inima,

ERIK SATIE.

Arcueil-France, 16 aprilie 1923

Druid bun și drag.

Cum o duce cu sănătatea bunul meu prieten? N-ar trebui să luăm cina împreună la prietena noastră doamna Harris? Mi se spune că ești cam întristat, dragă prietene. E-adevărat? Dacă e așa, vreau să vin să-ți dau binețe, dumitale, care ești atât de bun — cel mai bun dintre oameni, ca Socrate⁴ al cărui frate sigur că ești.

Nu trebuie să fii prea trist, prieten bun și drag. Te iubim mult, să știi. Scurpă-i zi și noapte pe nătărăi, e dreptul dumitale, dar să știi că ai prieteni care te iubesc și te admiră. Da, da. La revedere și pe curînd. Voi veni probabil joi. Cu prietenie, al dumitale Erik Satie.

x Familia lui Erik Satie se stabilește la Paris, după războiul din 1890 (compozitorul se născuse în 1866 la Honfleur). Din 1891 a locuit în strada Cortot, numărul 6. În 1898 se stabilește la Arcueil, o mică localitate situată în jurul Parisului « o cameră mare, dintr-o vastă construcție din strada Cauchy devine reședința sa pentru totdeauna. Aici va îngrămădi scrisori, desene, partituri; nimeni pînă la moartea lui n-a avut dreptul să intre aici » (Jean Roy, *Musique française*, ediție citată, p. 50).

1 Talentele culinare ale lui Brâncuși au fost descrise cu lux de amănunte și chiar cu voluptate de Petre Pandrea. Vom reda aici cîteva rînduri din « Portretul anecdotic al lui Brâncuși » datorat lui Eugen Ionescu. După ce amintește faptul că « alunga acoperind de injurii » pe negustorii și colecționarii care veneau să-i propună cumpărarea sculpturilor sale » îndepărtînd și pe admiratorii sinceri și naivi care îl inoportunau, Eugen Ionescu nu creionează imaginea unui Brâncuși-sihastru pentru că: « erau, totuși, cîțiva rari privilegiați și privilegiate pe care Brâncuși, neputînd trăi totdeauna absolut singur, îi primea și îi răsfața: aceia sau acelea erau invitați să împartă mesele sale, fruste și rafinate în același timp, din care nu lipsea de exemplu un extraordinar iaurt pe care Brâncuși îl pregătea chiar el, varza acru crudă, castraveți sărați, mămăliga și șampania (Eugène Ionesco *Notes et contre notes. Idées*, N.R.F. p. 347—348).

2 Erik Satie a fost cronicar și publicist muzical. În 1922 colabora la revista *Feuilles Libres*. Pe Debussy (1862—1918) Erik Satie avea să-l cunoască în 1891: « Preitenia cu Debussy îl reconforta. În fiecare săptămînă mergea în strada Cardinet; Debussy îl îndeamna să lucreze orice s-ar fi întîmplat și să desăvîrșească forma compozițiilor sale ». (Jean Roy lucrarea citată p. 18) Prietenia dintre cei doi a născut serioase polemici în muzicologia franceză.

Afît René Peter în cartea sa care cuprinde mai cu seamă amintiri (Claude Debussy, *Vues prises de son intimité*, Paris, Gallimard p. 67—70) cit și Jean Barraqué (Debussy, colecția *Solfèges*, Editions du Seuil p. 74—78), resping ideea unei influențe a lui Satie asupra lui Claude Debussy. Ultimul comentator vorbește de o conferință a lui Satie despre Debussy care poate să dateze din aceeași perioadă cu articolul menționat în scrisoare și unde raporturile dintre cei doi sînt prezentate total deformat: « Conferința sa încearcă să dovedească faptul că Debussy și-a găsit drumul către Damasc datorită întîlnirii cu autorul *Bucărilor* în formă de pară. Satie l-a ajutat pe tînrul muzician care era Debussy, atunci plin de Mussoirski, să se debaraseze de influența lui Wagner (p. 78). René Peter afirma că îl vedea pe Debussy « după-amiezi întregi rîmînînd aplecat asupra acestor crochiuri » (compozițiile lui Satie n.n) pentru a ajuta pe confratele său la început autodidact.

Carte poștală

Domnului
Brâncuși
8, impasse Ronsin, 8
Paris, XV^e
Monte-Carlo, 5 ianuarie 1924

Prieten bun și drag,

Sînt aici împreună cu Gounod. Amîndoi ne gîndim la
dumneata cu aceeași mare afecțiune. Da... Astă-seară:
premieră. Grav... Foarte grav...⁵ Cu prietenie,

ERIK SATIE

Carte poștală

Domnului
C. Brâncuși
8, impasse Ronsin, 8
Paris, XV^e
Bruges, 20 martie 1924

Dragă prietene,

Un salut din partea vechiului duminică prieten care te
iubește mult. Voi veni să te văd în curînd⁶. Cu prietenie,
ERIK SATIE

3, Toate amintirile contemporanilor și studiile dedicate lui Satie vorbesc despre
sărăcia penibilă în care a trăit compozitorul evidentă, cu toată demnitatea dovedită,
și în scrisorile de față. Compozitorului, Darius Milhaud i se părea de necrezut că
Satie a trăit într-o asemenea desăvîrșită lipsă, deoarece el practic « nu posedă nimic »
(vezi Darius Milhaud, *Notes sans musique*, Julliard p. 180)

4, Socrate, « dramă simfonică în trei părți » cu voce, de Erik Satie, a fost prezentată
în primă audiție la Paris în 1920. Prima audiție cu orchestră a avut loc la 7 iunie 1920.
Elaborarea acestei partituri a durat mai mulți ani, Satie fiind urmărit de ideea că unei
opere « albe și pure ca Anticul » considerînd-o « un act de pietate, visul unui artist, un
umil omagiu ». « Primele două părți sînt dialogate, ultima reprezintă povestirea morții
lui Socrate ». Libretul a fost scris de Satie. Pentru a da cititorilor posibilitate să
cunoască structura acestei lucrări (după știința noastră încă neprezentată în sălile de
concert românești) vom cita din lucrarea lui Jean Roy amintită mai sus: Aceste trei
mișcări moderate, cea de a doua fiind o pastorală 6/8, refuză efectul contrastelor care
se naște din variațiunile de tempo, dar stabilește diferențe secrete ce pun în relief legi
ale arhitecturii. Orchestrația este destul de redusă dar foarte subtilă prin folosirea citorva
instrumente: un flaut, un fagot, un corn englez, un clarinet, un bas, un corn, o trompetă,
o harfă, cimbele și instrumente de coarde. Nu întîlnim registre excepționale ci un sens
extraordinar al sonorității necesare, nu pentru agrementul culorii sau pentru căutarea
citorva efecte, ci pentru a crea un echilibru care este de ordin arhitectural ».

Iar Alfred Cortot (vezi *Muzica franceză pentru pian*, Editura Muzicală, 1966, tra-
ducere de Vladimir Popescu-Deveselu, p. 477) caracterizează astfel opera lui Satie:
« seninătatea ei gravă și ascetică se acordă într-un spirit rar de spiritualitate filo-
sofică cu redarea dialogului platonician, într-o transformare bruscă și radicală a concepției

care ar putea să surprindă dacă nu ar fi vorba aici despre paradoxalul, misteriosul Satie, expert în a dejuca previziunile », trăsătură care o apropie de esența sculpturii lui Brâncuși.

Cît privește sculptura lui Brâncuși, Socrate, vom cita din monografia Carolei Giedion Welker rindurile următoare: « acest Socrate plin de umor, jumătate idol de lemn, jumătate difuzor. Realizat între 1918—1923, el este aproape contemporan cu Socrate al lui Satie. Compozitorul legat intim de Brâncuși la care învățase să cunoască dimensiunea filozofică, îl numea atunci « fratele mai mic al lui Socrate ».

Darius Milhaud vorbește în memoriile citate despre faptul că « de-a lungul întregii sale vieți Satie a ignorat compromisurile și a depășit cu curaj mizeriile umane, aflându-și forțele în el însuși » (p. 176)

5 Jean Roy descrie astfel acest episod al vieții lui Satie: « acest sedentar de o speță cu totul aparte, deoarece după încorporarea sa în regimentul 33 de infanterie la Arras n-a mers mai departe decât de la Arcueil la Paris și de la Paris la Arcueil (cel mai adesea pe jos) efectuează o rapidă călătorie la Monte-Carlo pentru a asculta recitativale pe care le compusese la cererea lui Diaghilev pentru Medicul fără voce de Gounod.

Controlorului care îi verifică biletele îi spune: « vă felicit, aveți un tren foarte frumos ». Cînd sosește la Monte-Carlo se ceartă cu Auric și Poulenc care, întîrziind, nu l-au așteptat la gară. Darius Milhaud oferă o altă versiune — Satie rupe legăturile cu cei doi la Monte-Carlo deoarece îi află prieteni cu unul din cei mai înverșunați dușmani ai săi, Louis Laloy. George Auric avea să scrie apoi articolul « Adieu Satie » în care judeca foarte aspru muzica lui Satie la baletul Relache reprezentat în 1924. Nu este exclus ca Satie să fi asistat la premiera baletului Căprioarele de Poulenc, scris tot la comandă lui Diaghilev și a cărui premieră a avut loc o zi mai tîrziu decât data acestei scrisori și anume 6 ianuarie 1924, tot la Monte-Carlo. În orice caz catalogul expoziției din Amsterdam semnalează în numărul din februarie 1924 al publicației Paris Journal un articol al lui Satie despre Baletul Rusc de la Monte-Carlo.

6 În martie 1924 Satie a întreprins un turneu de conferințe în Belgia cu tema: Spiritul muzical. Puțin după aceea se îmbolnăvește grav, suferă de ciroză, prietenii îl aduc la Paris, locuiește în două hoteluri (nu poate suporta atmosfera de la Grand-Hotel și alege hotelul Istria din Montparnasse). Moare la 1 iulie 1925, la un spital din Paris. Aceste din urmă luni ale lui Satie ne sînt descrise de Darius Milhaud în capitolul XXIII al memoriilor sale intitulate « Moartea lui Erik Satie » (p. 176—183) în care spune: « Mulți din prietenii săi au fost alături de el pînă a închis ochii: Brâncuși, Wiener, Désormière și Caby ».

BRÂNCUȘI

GLOSSE ȘI COMENTARI

BENJAMIN FONDANE

O mare oază de tăcere

« Oamenii goi, în plastică, sînt
mai puțin frumoși decît broaștele ».
BRÂNCUȘI

Vama Statelor Unite ale Americii — nu mai stupidă decît alte vămi și cenzuri — a decretat, acum doi ani, că *Pasărea* lui Brâncuși nu este altceva « decît metal de o oarecare consistență și oarecare greutate ». Căci, după *Tariff Act*: « O operă de artă trebuie să imite obiectele naturale, în special forma umană, reprezentîndu-le în justele lor proporții de lungime, lărgime, adîncime, sau doar de lungime și lărgime ».

Nimic nu dovedește, într-adevăr, că *pasărea*, *cocoșul*, *copilul* lui Brâncuși ar fi opere de artă; ele nu sînt, la prima vedere, decît vertebre, bucăți de piatră, cornișe de ipsos, cochilii goale, piese dezarticulate de pe vremea demontării planetei, creație pură de obiecte pe care natura, pare-se, le-ar fi putut crea și ea dacă ar fi visat mai profund la această puritate, dacă sigiliul ei ar fi avut urechea mai delicată. Puritate de oglinzi sau de zăpezi, întîmplare sau lucru voit — aceasta nu epuizează deloc problema. Forme ideale, a căror gingie însă își singurează în mîini: tîmple inumane, a căror vîină însă plesnește de preaplinul ei. Are oare dreptul viața să țîșnească dintr-o piatră? Regulele se opun la asta, ștlu; cu atît mai rău pentru ele; viața niciodată nu s-a sinchisit de vreo regulă.

La urma urmelor, cîtuși de puțin artă. Nimic din acel orgoliu pueril al artistului care vrea să creeze idoli după chipul său, asemănători pînă la urîtenie: piatră

* Esau apărut cu titlul *Brâncuși* în *Cahiers de l'Etoile*, nr. 11/1929

a poemului, el nu urmărește decît să înșele. el pipăie de aproape greșita înțelegere. Brâncuși dispăre. El nu este în creația sa. El nu face în mai mic sau în mai mare niște Brâncuși cu barbă. Are sau nu dreptate? Lemnele sale, marmorele sale, par a nu exprima umanul, a nu transporta cotidianul, a nu fi manevrabile: doar omagiu sau țîșnire a curbei tandre, a materiei în fierbere. Spun, « par », căci un vreau nici să mă înșel nici să vă înșel; aici mai mult decît altundeva, să nu vă încredeți în aparențe; arta lui Brâncuși este un act de protest, act de violență. Dumnezeu care a creat obiectele, animalele, formele, s-a făcut vinovat de o lene nemaipomenită; a crea lumea în șase zile, înseamnă a sări zdravăn peste etape: cu cuțitul său, cu ferestrăul său și cu mîinile sale. Brâncuși reia pe rînd, una cîte una, creațiile ratate; a și corectat cocoșul, pasărea și Socrate. Căci Brâncuși este un logician, un logician înflăcărat, pentru care nici o limpezime nu e de ajuns, pe care nici o obscuritate nu-l descurajează, care aspiră meru la mai strîns, mai inefabil, mai elansat. La el, adunată în ea însăși, fremătînd după bunul ei plac, mișcarea deabea se ține în frîu, gata să decoleze în orice clipă: chiar și mînușile ei sînt țintuite ca să nu pornească în zbor. « Ghețarul transparent, zboruri ce n-au zburat »: Mallarmé s-a gîndit la Brâncuși. Niciodată la Brâncuși, grimasa unui unghi deschis, niciodată scară fără ieșire. Cine l-a învățat pe acest țărăn de lingă Dunăre regulile jocului său, cine i-a permis să-i afle limitele — jucîndu-se —, vreau să spun acel maximum de expresie a unei arte, care de atîtea milenii caută ceea ce-l caracterizează, îl izolează? Laocoon, n-are nimic ce să-l învețe.

Dar greșesc vorbind despre Brâncuși ca despre un artist ce-și fixează legi propriului său lucru; care e artistul care se încrede în vreo regulă, fie ea chiar a sa? Ceea ce numim « discipline », adică lucruri laborioase, constrîngerî, stăpînire de sine, înseamnă de fapt exact ceea ce ce, la marele artist, este lucrul cel mai spontan, cel mai negîndit, partea dăruită din jocul său, efectul unei stări de har. Boileau și-a bătut joc de lume. Dificilul, pentru marele artist, nu este dobîndirea ordinii aparente, a clarității, a inteligibilului; ca și cum ordinea n-ar fi pentru noi lucrul cel mai firesc din lume; fratele siamez al oricărui act mental; a salva, în ciuda ordinii, un oarecare arbitrar, a da frîu liber obscurității adînci, a face să pară neinteligibil ceea ce este prea inteligibil — lată rămasăgul său. Nu e greu să ni se arate cum se mînîncă cu grație un pui bine fript, ci e greu să reușești cu aceeași eleganță, să mînînci în locul puiului, care este inteligibilul, o pingea veche, plină de cuie mocrloase, așa cum o face Chaplin, în « Goana după aur »; pentru că atunci automatismul unei reguli se străduie să facă să izbucnească un întreg strat al absurdității funciare, singur resort al lirismului uman. Dar să nu ne gîndim niciodată că intenția artistului este de a face artă; Brâncuși, mai puțin decît oricine, nici nu se gîndește la asta. Susțin că Brâncuși, în adîncul adîncului său, niciodată n-a vrut să facă artă; el n-a vrut să facă — vama Statelor Unite a văzut just — decît « metal de o anumită consistență și o oarecare greutate ». Ce omagiu public adus lui Brâncuși de profunda ignoranță ! și cit de fericit ar fi fost Apollinaire să-și vadă poemele trecînd drept substanță rudimentară a limbajului, așse de publicitate, sau mai știu eu ce. Faptul nu-și are egal decît în anecdota povestită de Picasso, « a unui garagist care l-a dat în judecată pentru daune-interese, pe motivul că i-ar fi murdărit un zid cu un desen în maniera sa ». Numai că aici, cel ce-i face omagiul lui Picasso este un garagist. Dincolo de Atlantic, pentru Brâncuși, este vorba de experți desemnați anume, critici de artă !¹

¹ De atunci, Brâncuși a obținut, în procesul intentat, cîștig de cauză împotriva Statelor Unite ale Americii. Din punctul meu de vedere ar fi preferat să-l fi fost respinsă acțiunea. (n.a)

Cît de mare este sculptura neagră, fără să se fi strecurat nici un nume în pluriile cusăturii: fără autorii declarați: cît de anosti ne par grecii pe lingă ei. Brâncuși sculptează, nu, lucrează, își duce pînă la capăt treaba ca un zidar, sau ca un muncitor la terasamente, un slujbaş la calea ferată, un instalator de țevi, un coșar, un mecanic; în felul ăsta trebuie să sculpteze primitivul, sălbatecul, cum e numit în bătaie de joc — vreau să spun omul care lucrează fără « arrièrepensée », pentru a crea și nu pentru a face să se vadă. Născut în această epocă — mai nefericită decît oricare alta, pervertită de către simțul istoric, — și știind că tot ceea ce i-ar aparține cu adevărat lui însuși, ar putea interesa vreodată, nu se știe cînd, obligat așadar, totuși, de a-și falsifica zilnic gîndirea sa intimă, corespondența sa particulară, cuvintele sale de spirit, habitudinile sale. Căci totul trebuie să fie utilizat pentru glorie — ce epocă înscrisă în fals — cum ar mai putea un artist să creeze spontan ceea ce-i place, sau ceea ce-l amuză? Trîind sub un control permanent, cum să mai poți face ceea ce ai avea într-adevăr chef să faci, adică nu întotdeauna același lucru, sau același lucru însă în alte feluri, aparent cît de contradictorii posibil? Brâncuși ar fi putut cînd să zidească o casă, cînd să verifice legile optice, sau să deseneze o grădină sau să smulgă din marmora pură o piatră funerară; de ce nu o liber să zîmîgălcască chipuri pe un zid (Interzis afișajul, lege din 28 iulie 1896); să acopere trotoarele de grafiti, laolaltă cu puștii; să lanseze o nouă caroserie de automobil (« Micșorați viteza: pericol de moarte »); un timbru postal pe placul lui, o mașină de spălat vasele! Și mai poți face dacă vrei și bibelouri, jucării pentru copii, umerase, costume de bărbați. Și chiar și acest gust pe care l-ar fi putut avea, dar pe care nu l-a avut, pentru calambururi ale materiei, pentru obiecte de ordin sexual (a se vedea bustul prințesei X); îi este interzis *a priori*, din temerea de a nu irita, pe cine? un ministru al republicii¹. Este obligat un Brâncuși să ia la cunoștință că e sculptor, să se decidă în sacra diviziune a muncii pentru o singură activitate, să fie omul doar al unei singure cutare manete, al unui cutare randament. I se interzice să-și lase să-i crească barba, cenușie, să-și fumeze pipa lui de chihlimbar, să împingă sau să oprească mișcarea; să-și pună la butoniera surtucului un peștișor roșu, să-i spună sculptătoareii Michelangelo. E interzis să fumezi în sala mașinilor, să atingi obiectele expuse sub sticlă; să filmezi un ministru caraghios; să te-apece risul, care, privind într-o oglindă; să abandonezi un copil în stradă; să cinți Internaționala într-un cinema; să dărimi statuia lui Combes! Ce-i mai rămîne deci artistului, dacă nu-l rămîne nimic altceva decît ceea ce este permis? Și nu vorbesc de opreliști perfid disimulate. Lui Brâncuși îi place să lucreze cu suprafețe lucioase, lubește lemnul pentru că e lemn și pe negri pentru că i-au acordat acestuia locul întii; dar un calcul reflex — și care-i definește poziția — îi interzice să se ia la întrecere cu sirma ghimpată, cu chibritele suedeze.

Un Brâncuși, oricît de simplu ni l-am închipui, e în stare să schimbe forma străzilor noastre, numerele inimii noastre; ar fi putut țîșni din el o întreagă epocă proaspătă precum pletele dansatoarei, precum un afiș din odăjdii albe. Dar ar fi trebuit pentru asta să i se permită artistului să dispară, să se uite pe sine, uitînd să semneze. Ar fi trebuit să i se permită lui Brâncuși să fie un mare anonim.

¹ S-a lăsat un mare scandal în ziua în care Brâncuși a fost rugat să-și retragă bustul din Expoziția oficială, sub motivul că oamenii pretindeau că văd în operă ceea ce lui Brâncuși niciodată nu i-ar fi trecut prin minte să facă (n.a.)

Puritatea lui Brâncuși ar face să suspine păsările, dacă ele n-ar fi din pînă pictată. N-au decît unii s-o ia drept orgoliu, alții drept modestie; nu e nici una, nici alta. Totuși, și una și alta laolaltă —, altceva. Puritate nu vrea să însemne curățenie, adică ceva ce se murdărește; nu vrea să spună proprietate, adică sărăcie. Flacăra, v-aș spune că Brâncuși este o flacăra, dacă n-aș fi convins că este un ceas-deșteptător. De fiecare dată cînd mă duc la el, umirea mea de a-l vedea mergînd, rîzînd, fumînd, și trăindu-și ziua netedă lîngă o pușcă doldora încărcată. Pe lîngă el, căutările unui Picasso par ale unui nebun furios; liniștit, în picioare, oferă firimituri de piine sfințită, pînă și blocurilor de piatră din atelierul său, pînă și bătrînelor americane care vin să-l viziteze. În acest timp, pe Pablo, puștiul ăsta mare, îl scutură o febră malignă; forțează natura cu lovituri de secure; inventă cerneala indelebilă; este inuman cu ferocitate. Picasso este un teoretician, el sparge jucăriile umane pentru a descoperi cum funcționează; oare la ce-ar mai putea servi încă, grădina asta de resorturi ruginite care sînt istoria picturii? Au ele oare un secret de destăinuit, există un secret de găsit? Obiectele sînt acolo. Jocul constă în a le împerechea, a le desperechea; își are și hazardul partea sa, șansa vine spre cel ce-o caută cu răbdare. A atrage totul spre tine, a respinge totul; a înscrie în afara tuturor acestor lucruri — iată mecanismul gîndirii lui Picasso, de o ingenuitate de coșmar; Picasso pleacă de la opera de artă pentru a ajunge la opera de artă; și dacă nu face congestie trecînd de la cald la rece cu o asemenea viteză, asta e pentru că are o constituție solidă. El, Brâncuși, pleacă de la piatră ca să inventeze o nouă formă de piatră, aproape identică cu cea precedentă, teribilă de nouă. Vă spun, o nouă piatră, pasăre sau Socrate. Însăși răbdarea revoluțiilor geologice. Șterge cusătura, face să dispară un fir, netezește orice urmă de travaliu, de chin. Ce forță imensă desfășoară pentru a da impresia ușurului: cum s-ar naște altfel bucuria?

Ca și Chaplin, Brâncuși ar fi vrut să-și pună la încercare operele arătîndu-le copiilor; le-ar fi dorit în piețe publice, în parcuri, pentru ca să le fie permis să se joace cu ele, călărînd pe Leda sa fără s-o răstoarne, adăugîndu-le pete de ris, spumă de inimă. « Cînd nu mai ești copil, ești ca și mort » scria într-o zi Brâncuși, și, din acest punct de vedere, el este omul cel mai puțin mort pe care l-am cunoscut vreodată. Ce-ar crea el din disperare? lubește fără leac munca, pînă la viciu. lubește cea mai înălțătoare dintre bucurii. Nu e adevărat că trebuie să ajungă la punctul culminant al tragicului? Se servește de lavă și de torent; de găinașul pasărei și de briceag. El stă mereu la pîndă, în căpița de paie, gata să înhațe scînteia ce va țîșni, care trebuie să țîșnească. Pentru ce altceva ar sta acolo? Cremenea este pana lui de gîscă.

E momentul să spunem « adio » « frumosului ideal », această veche idee fixă a esteticienilor de oriunde, care a poruncit în Europa, acest « frumos ideal » care a distrus o inteligență atît de solidă ca cea a lui Lessing, care era cît pe-aici să-l ucidă pe Goethe, care a fost cancerul virtual al lui Nietzsche, și dușmanul său cel mai îndrăgît, acest « frumos ideal », care, de la greci încôace, nu a reușit să stîrnească decît o prea frumoasă încurcătură. Nietzsche însuși cerea poetului să cînte aparența și să se mențină în ea — asta înseamnă să ajungi la punctul culminant al tragicului? Sculptura, a menținut întotdeauna fața de poezie rolul normativ avut de către matematici pe lîngă științe. Deci sculpturii trebuia să i se dea prima lovitură de cazma: Brâncuși fu primul care s-o făcă, cu o fervoare aldoma celei a primilor creștini; și el și el îi purtau pică pentru același lucru; nu materia îi ofensa, frumoasa materie, și posibilitățile sale de perfecțiune; ci reprezentarea materiei umane, carnea făcută spirit, gustul obscenului.

Să spunem deasemenea adio și acestei bătrîne idei a inutilității artei, care ne-a costat o revoluție înfrîntă prin acea funestă expoziție a Artelor Decorative. Căci dacă arta se recunoaște decorativă, sau ornamentală, se mărturisește astfel funcție de lux, în timp ce pe noi ne interesează să dovedim cu pasiune că ea este o funcție primară, spontană și firească, chiar o funcție utilitară. Așadar trebuie respinsă arta de flecare dată cînd se prezintă drept lucru sacru, net izolat de orice altă activitate omenească; artă pentru artă, înseamnă morala pentru morală a stoicilor, forma cea mai respingătoare a vechiului ascetism. Artă este țelul oricărei activități umane, al oricărei activități ce se ignoră, este chiar forma pe care această activitate o îmbracă, semnul performanței sale, împlinirea sa firească. Frați meșteșugari, sîntem ca și voi muncitori în aer liber și nu șoareci de atelier. Unde se află scăparea? căci trebuie să ieșim din impas cu orice preț. Cutare artist, care nu cerea altceva decît să slujească, să fugă, se vede constrîns, în pofida voinței sale, să flateze gustul bizar al unei clientele. Artistul acesta de-o inteligență matematică, ar fi trebuit să deseneze forma cetățîilor noastre, să planteze în ele, la răspîntii, bronzurile sale pure; Leda aceasta, într-un scuar, ar face mai mult împotriva tuberculozei decît grimasa lui Voltaire. Dar ca să fie, printr-o neclintită incomprehensiune, îndepărtată de viața oamenilor, semenii săi întru mizerie, iată ce face ca opera lui Brîncuși — hărăzită să creeze bucurie — să se vadă obligată să aterizeze într-un salon pompos, nedumerită de-a fi acolo, rușinată. Secolul al XIX-lea a sfîrșit prin a numi operă de artă ceea ce se opunea vieții, ceea ce trișa realul, ceea ce ascundea omul de proprii săi ochi, ceea ce de la bun început protesta că nu este, că este un fals; inevitabil, umanismul trebuia să ajungă aici.

Pentru Brîncuși, lumea nu mai are taine: a descoperit cele patru sau cinci motive care o regizează, cele patru sau cinci chei ale aurorei metafizice. Iată sfera, oul, inelul, urcușul. Toată viața sa Brîncuși a fost sălășluit, gîndit, acționat de către aceeași pasăre, același ou, același cocoș,¹ etc. . . . și de flecare dată distrugea opera precedentă, ca să celebreze versiunea adevărată. Dar unde se află adevărul? Care dintre cele două păsări este adevărată, cea asemănătoare unui dirijabil agățat de pantofii săi, sau cea care s-a eliberat ca o lampă de lumină și pe care n-o vom revedea niciodată? Asemănătorul se vindecă prin asemănător, gîndea vechea medicină; o pasăre nu poate fi corectată decît printr-o pasăre asemănătoare, gîndește Brîncuși. La naiba cu concepția că, odată opera terminată, trebuie să concepi o alta, la antipodul ei. Există aici ceva dintr-o anume gîndire ce da un preț atît de mare statisticilor bine făcute. Un vis urmărit de același vis, de la *ralenti* la *accelerati*, derișul ce se învrîștește nu e și chiar atît de departe de brahmanul nemîșcat. Unde se află *punctul*, punctul unic din oricare lucru, care face centrul de gravitație, singurul centru de gravitație din lume? Să nu scrii decît un singur poem, mereu același, ambiție ce însemna spaima lui Mallarmé și tentația sa, iată că Brîncuși o face, el nu palpează absolutul decît străbătînd o infinită serie de imperfecțiuni legitime; se grăbește, ca să nu termine; îi e frică să nu se ajungă singur din urmă; crează unica terapeutică posibilă pentru longevitatea vieții.

Cît de lîmud era acel salon al Tuileriilor ce înconjura pasărea, singură ca un jet de apă, singură ca un clur de stropitoare, ca un om în cămașă la fereastra incendiului. Abia c-o zăreai, și-i simțai prezența umilă de-a fi acolo. În tăcerea atelierului lui

¹ Prefer ca și vulgular să spun « oul » lui Brîncuși, deși acesta n-a sculprat niciodată vreun ou, ci un copil, un cap, etc. . . . Dar important pentru noi e faptul că a ales din atîtea expresii diferite, această formă primă, acest laic-motiv (n.a.)

Brâncuși, printre pietrele ca-ntr-o ogradă de păsări, se strecurase oare printr-o fereastră, pentru a bucura minile inimii? Aici, iată-o acoperită de țipete, scuipat și zugrăveală, improșcată cu noroiul artei pe cadratura ei de zbor, înfricoșată de a se simți ciudată sau străină, de a părea atât de puțin pasăre. Cît pe-aci să izbucnească în plîns, de singură ce era. Știu ce-i vor reproșa unii entuzismului meu — bine înțeles, mai întii, entuzismul: « pasărea asta, ce tot o lauzi? La urma urmei, nu e un simbol? zborul, elevația idealistă, Idealul, Ideea. Minciuna aceasta flagrantă, calomnia aceasta a realului, atât de veche, unde ai s-o cauți? Nu recunoști în asta acel mediocru spirit grec al secolului VII, sau măcar ceea ce se vrea numit spirit grec, poezia umanului și non umanului, falsul tragic? »

Dar bine, tot aici am rămas? și, dacă-mi permiteți, este oare altceva « Corabia beată? » A-i aplica lui Brâncuși modalitățile unei judecăți, oricare ar fi ea, pune grav în pericol însăși persoana celui ce judecă. Căci o operă ce ține de evenimentul pur, de excepție, nu poate fi cîntărită cu o balanță la-ndemîna oricui — și cine cîntărește adesea, cîntărește prost. Cu ferocitate unică, în afara tuturor categoriilor, opera lui Brâncuși nu suportă absolut deloc discriminarea istorică și afirmă cu tărie că e prima intervenție a unui spirit ce instituie forme, în mod necesar primele. Nici-odată Brâncuși nu va predica, nici nu va propune măcar Idealul, Ideea, ci doar un ideal, o idee. În acest sens funcționarmente insociabilă, opera lui Brâncuși nu ne oferă, la capătul efortului său, nu știu ce supraom, nici măcar omul în cămașă sau omul în pielea goală, ci omul-pește, omul-monstru. Albumul de Istorie Naturală al lui Max Ernst se află, și el, în același meleaguri. Și cine ar îndrăzni, în cazul acesta, să judece pasărea lui Brâncuși? cît pe-aci ca pasărea să nu-l judece ea la rîndul ei.

Să se știe că pasărea aceasta — căreia i-ar sta mai bine în Place de la Concorde, unde se află dezorientat, Obeliscul! — să se știe că pasărea aceasta — ce monument funerar pentru un mare poet, Apollinaire! — să se știe că pasărea aceasta nu este nici un concept, nici un simbol, nici vreo alegorie indiferent de ce fel, nu e nici statuia Bucuriei sau cea a Durerii, nu e nici ceea ce hrănește cum nu e nici ceea ce amăgește; nu e un reproș anxios cum nu e nici vană lamentație. Să nu căutați în ea vreo învățătură: un pronostic ar fi necinstit, un diagnostic asupra lucrurilor ce aparțin spiritului — și mai puțin. Nu e altceva decît imaginea lui Brâncuși gol goluș și fără pene, vorbind nici românește, nici franțuzește, cituși de puțin sculptor sau filatelist, la fel de simplu pe cît poate să fie, fără afectare nici cravată, așezat acolo ca o sfidare a Hazardului, ca o provocare adresată zăpăcelii, la fel de grav-serios precum agentul călare din Place de l'Opéra, la fel de cast în intenții precum ingerul păzitor al Alibiului.

Nu mi-ar trece prin mințe, în legătură cu Brâncuși, să vorbesc despre istoria sculpturii, despre filozofia artei, despre mari oameni de meserie, Michelangelo, de pildă, sau Rodin. Nu există dealtmîteri vreo istorie, ci numai istoria unei meserii parcurgînd o etapă de la A la Z și parcurgînd-o cîteodată foarte prost, ceea ce face ca atunci cînd Z este încoronat ca ultim scop și desăvîrșită perfecție a unei arte, să te afli exact în fața unui lucru căruia spiritul nu-i acordă, un timp, patina sa, și care nu posedă nimic altceva, pentru a se înviora și a înșela buna credință, decît mimica exterioară a genului, doar acrobația sa mușchulară. Cresc din această veche concepție, cutare teorii de aici înainte populare, care fac din Renaștere ținta în care se consumă și se desăvîrșesc datele spirituale ale artei Evului mediu, în timp ce Renașterea neagă fără rezerve chiar acest Ev mediu de care nu se simte legată decît prin asemănări răzlețe, lipsite de orice semnificație. Tot astfel în domeniul faptelor sociale, cutare istorie acordă întregii istorii politice a Franței, de la feudalitate, o singură voință istorică: venirea la putere a Stărilor a Treia; cutare altul ne

arată că Revoluția franceză fusese într-un fel pregătită de mult timp, înainte chiar ca Monarhia să se fi născut; determinismul faptelor economice, a cărui forță inevitabilă o înțelege, forță de hazard, se întâmplă să fi fost și să fie un fel de providență, de care nu numai că istoria trebuie să țină seama, ci, mai mult, de care istoria nu face altceva decât să depindă, ascultătoare. Ceea ce vrea să însemne că trăim sub regimul logic strict, al efectelor prevăzute, condiționate de către o cauză dată dinainte care face ca, dacă se naște cutare lucru, oricât de insolit ar fi el, să fie obligatoriu să-i descoperi vreun eveniment anterior care să consimtă să se încerce cu această descendență. Există poate pentru operele umane ceea ce Hegel numește Spiritul Timpului; dar ce glumă, Spiritul Timpului și suita sa, ca și spiritul Timpului în mai multe puncte ale spațiului, în aceeași clipă. Există soluții de continuitate în timp, ca și în spațiu, ca și în memorie; dacă refuzi să vezi clar și să admiți acest lucru, asta se întâmplă pentru că Rațiunea, la fel ca și Religia, are o extremă nevoie de echivalență, de corespondențe, ceea ce permite Logos-ului să se exerseze, sistemelor să predice. Notați că cel care predică are întotdeauna o slăbiciune de ascuns, o rușine de acoperit: căutați-o. Există mai multe vechi prejudecăți, bune de smuls din rădăcină, mai ales aceasta: că marile efecte sînt urmarea firească a marilor cauze, în timp ce în realitate e de ajuns o ușoară gaură într-o barcă pentru a o da la fund, o gafă a unui bețiv pentru a declanșa un război. Accidentalul se opune, de pe o poziție avantajoasă, firescului, îl biruie de departe. Regimul coincidențelor faptelor este la fel de frecvent ca și cel al filiației lor. Instituită în profesor, sculptura greacă, în întregimea ei, se arată a fi atât de inadecvată unei Renașteri a Europei, atât de inoperantă și iată că sculptura citorva triburi barbare — *izolate de orice civilizație* — izolate chiar între ele, dă nu numai artei europene, ci deasemenea și artei grecești, o mare lecție severă, nu numai pentru economia spiritului, dar chiar pentru analiza însăși a formelor plastice. Acolo unde grecul imită natura, negrul o revelează, plastic, se înțelege. Și în timp ce negrii cred că imită natura, grecii sînt cei ce vorbesc de «frumosul ideal». ¹ S-a încetat oare să se spună că noi nu sîntem destul de mari ca să putem păși singuri și că fără sprijinul Atenei și Romei n-am fi realmente în stare să realizăm ceva meritoriu? Cîte pagube și considerabile consecințe are la activul său această minunată cultură a Greciei, cîte responsabilități își asumă! Să fim dreپți și să nu-l facem reproșuri pe care nu le merită întotdeauna. Dacă noi sîmerienii ce sîntem, mai barbari prin asta decît prin orice alt lucru, ne-am decis, să nu facem decît o operă de supușenie, de a nu crea decît o civilizație de elevi, greșeala nu este a ei, desigur. Grecia a putut să greșească, poate, ea a greșit însă cu măreție. Dar ce le mai rămîne celor ce le urmărește glorioasa cursă?

Faptul că un artist se naște și că asta înseamnă o pură întâmplare, se acceptă ușor. Dar și cu o cultură se întâmplă la fel. Dacă Doamna Mozart s-ar fi oprit la cel de-al șaptesprezecelea copil, ceea ce ar fi fost absolut suficient, nu l-ar fi adus pe lume pe Mozart. Dacă Roma n-ar fi învins cetatea Cartaginei Dar ar însemna să mergem prea departe. Toate acestea au rostul de a afirma că, la fel, nici Brâncuși nu face parte din arta timpului său și nici din cea a timpului care l-a precedat.

Cum a putut, în chip explicabil, să se ivească artistul acesta al cărui geniu se aseamănă cu cea mai înaltă speculație, călare pe matematicile spiritului, un geniu al algebrei? Și cu cine are asemănare arta lui Brâncuși? Priviți-l opera. Este ea oare a unui contemporan al lui Rodin? Începe în epoca cubiștilor, și ea nu-l influențează deloc; cînd moda începu să bată dinspre sculptura neagră, cu care lucrările în lemn ale lui Brâncuși se înrudeau în chip cludat, era deja angajat

¹ Dealtmînteri Vamegul Rousseau credea că el copiază, mărindu-le, cărți poștale ilustrate, în timp ce toată pictura, pînă la el, credes că inventă (N.a.)

pe drumul său, și n-a putut să nu recunoască în ea un efort asemănător cu al său. A parcurs, pe jos, un secol plin de școli speculative și și-a continuat drumul lui de cumsecădenie fără să se lase abătut niciodată; și exact în momentul când se descoperi triunghiul și pătratul, suprafața plană și linia dreaptă, el găsi cu cale să vorbească despre sferă și linie curbă. N-a propovăduit niciodată vreo teorie, nici o teorie nu va fi propovăduită de operele sale. Este o operă fără nici un *malentendu*, de nici un fel, și cu toate acestea limpiditatea sa este creată dintr-o necrezută bogăție de obscuritate. Artistul acesta nu are arbore genealogic, și nici un ascendent cunoscut. Ce va face cu un număr atât de mare de copii, pentru care deja i se atribuie meritul? ¹

Știu că ceea ce face puritatea sa incontestabilă și privilegiul său unic poate înțelni, pe un alt registru, reproșuri destul de severe. Pentru ce nu aparține mai adânc epocii sale? Pentru ce arta sa nu ne exprimă cu mai multă asemănare? Căci ceea ce în arta sa pare a purcede din aceleași intenții cu ale noastre, s-ar putea foarte bine să nu însemne decît o coincidență. Căci Brâncuși nu e cu adevărat nici de azi, nici al secolului său. El cum, atunci în afara timpului? De ce nu? Problema este de intenții. Dacă pietrele sale ar fi fost descoperite într-o săpătură arheologică, expresie presupusă a unui timp X — și asta i s-ar putea întâmpla și de aici înainte — s-ar fi pierdut mult timp pînă să se înțeleagă că e vorba, aici, de o voință a artei, că obiectele sale sînt un produs *liber*. « Metal de o anumită consistență și de o oarecare greutate », ar fi afirmat specialiștii. Ce-l reproșați artistului care a scrijelit renul pe faimosul perete al grotei? Se distra; nu făcea artă, și el a scăpat astfel, disimulat, de toate întrebările neghioabe.

Se poate spune că-l ofer lui Brâncuși această nesperată porțiță de salvare? Puțin îl pasă, și mie la fel. Știu foarte bine că Brâncuși a creat o întreagă serie de mituri, dar care nu sînt tocmai miturile cu care am fost înconjurăți, miturile secolului douăzeci. Preferă oul, care e de exploatare veche, coșurilor de sobă cu care se joacă artistul actual și pălăriele înalte ce a dispărut din circulație fără zgomot. Dar limbajul său — vreau să spun vocea sa profundă — circulă dedesubtul limbajului nostru și-i dă viață; și pentru că a purificat atîtea forme plastice, efortul său se înrudește cu al nostru; gura aceasta disprețuște elocvența; ea neagă inutilul; ea suprimă aparența în ceea ce are ea accidental și neutru; ea îl caută spiritului mijloace noi, șanse abolite; ea forțează hazardul cu un cuțit pentru desfăcut stridii; ea sincronizează o mie de forțe risipite; ea n-are înculetoare vizibilă.

Brâncuși este un mare artist de tip « religios ». Nu-și recunoaște drept frați decît primitivii, artiștii Goticului, negrii. Știu ceea ce are « finit » această artă dar știu totodată și ceea ce are ea « infinit ». Iată-l la lucru, mai întîi la travaliul spiritului ce precede celui al mîinilor; nu, el nu este neîndemînat, absolut deloc stîngaci, nu ignoră materia pe care o utilizează, evită hiatusul; dar asta nu înseamnă poate decît o șansă în plus. Brâncuși lucrează fără reticențe, fără să-și fi fixat vreun scop precis, fără a face aceasta sau aceea; arta sa nu e *deliberată*; dacă nu dă greș, asta se întâmplă pentru că nu are de ales între mai multe căi, pentru că nici nu se gîndește să aleagă. În clipa în care se așterne pe lucru, deci în orice clipă a vieții sale, el simte că zarurile sînt aruncate; la ce bun să sfidezi hazardul, el îl urmează. Destinul artistului din această speță este un fel de iresponsabilitate; pentru că nu acordă nici o importanță regulilor, nici vanității meseriei, meseria îl servește după pofa inimii, regulile se pliază forței sale. Inutil să mai spun că artistul de tip religios, atât de frecvent în epocile credințelor ferme (și pe care Brâncuși îl asimilează unul

¹ Archipenko, Zadkine, Lipschitz (n.a.)

fel de sclav care nu face altceva decât să se supună spiritualului) este într-un fel un fel de ichtiozaur în timpuri de apostazie: a-i cere o simplitate pe care n-o poate avea, o ultare de sine aproape perfectă, ar însemna să pretinzi de la el imposibilul. Iată în același timp miracolul Vameșul Rousseau: nu îl scapă legilor « omului civilizată », tarelor omului modern. Nu l-a influențat nimic pe acest om care nu căuta ce avea defăcut, dar care a descoperit pe pînza sa ceea ce ar fi vrut să spună; și nu numai că necunoașterea picturii nu-l va deservi ci dimpotrivă, îl servește minunat. N-aș putea spune același lucru despre Brâncuși; nimeni nu i-ar putea tăgădui știința sa de « haute couture », dar în pofida științei sale — știința sa infuză — el este în fața statuii sale la fel de pur ca și Douanier, la fel de puțin responsabil. El nu meditează doar, el dictează; el nu poruncește doar; el se roagă. Printr-un proces al cărui stăpîn nu este, se desprinde din el o voce, inconștientă, căreia el nu face altceva decât să-i pregătească o unealtă demnă de ea. Ținuta acestui artist de tip religios, aceea a unui primitiv de pildă, este, prin însăși natura sa, respectuasă și smerită; datorită modestiei își interzice oprirea, respinge repaosul, se vrea în întregime sinceră, nu știe ce să facă cu reguli ce promet un scop, se liberează cu fermitate. Sînt cunoscuți acești eroi ce se aruncă în aventură fie că ignoră primejdia, fie că disprețuiesc moartea: « Nebunul zburător », s-a spus despre Lindbergh și la fel și despre Cristofor Columb. Artistul care știe încotro se îndreaptă este oprit prompt în cursa lui. El își dă seama în realitate că această cursă ar trebui să se sfîrșească acolo; revine asupra propriilor pași, reface harta experienței proprii. În plus, acest fel de călătorie, totuși atît de scurtă, se resimte de toate influențele unei stări de spirit în stare de veghe, morbidă poate, calmă prin stăpînire de sine; dar cealaltă călătorie, cu mult mai riscantă, cît de simplă și clară ne apare ea, procesul unui spirit liniștit care nu se îndoiește de nimic, chiar dacă horoscopul său perfecționat semnalează altitudini nebănuite, căderi enorme, goluri de aer sau vîrtejuri.

Walter Pater ar fi vorbit mai bine despre Brâncuși decât o fac eu. Ar fi știut să descopere în el acea esență religioasă care-l este proprie fără să aibă de altminteri de-a-face cu religia. . . Iată Parisul Paradisului pierdut pe vecie; nașterea cafenelelor de pe Montparnasse, deschiderea bulevardului Raspail, lungile după amiezii dinainte de război în fața unei grămezi de farfurioare, vizitele cu pălării de formă înaltă, descoperirea artei negre, țîșnirea Turnului Eiffel? Am impresia că Brâncuși ar fi rezistat la toată această analiză; că nimic din el nu dezvăluie Parisul în cutare clipă a vieții sale, nici boema, nici climatul său moral. Ce chef ai mai avea să te gîndești că arta lui Brâncuși aparține clasicului cel mai înalt — și să știi că el, clasicul, nu sînt, pe lîngă el, decât niște romantici nestăpîniți. Nimic n-are înfrîurire asupra lui: epocă, obiceiuri, cataclisme; cu toate acestea nici un semn, la el, de insensibilitate morală; este avid de toate, la curent cu toate. Urmărește afacerile, evoluțiile, descoperirile mecanice, febra vitezei, creația marilor centre, dezmațul productiv, craurile, lubește orașele mari și acest New York făcut din blocuri de piatră ce par a asculta de regulile unei table de șah; lubește cinematograful cînd jocul lui este cel al mișcării, și-mi aduc aminte că mi-a semnalat « Mulțimile întunecate », film de mașini. Detestă obiectul sentimental, casa cu trei etaje, gustul istoric, dar omul, în Brâncuși, este făcut dintr-o materie încă și mai prețioasă decât bronzul său. Iată-l. Traversează strada pe jos fără să ia seama la privirile celorlalți. Cine-l privește? Încă un pas și el va ieși din secol, din cerc. Poate că nici măcar nu se va observa. Va fi fost printre noi o mare oază de tăcere. Bucăți de solitudine vor cădea din veșmintele sale pe care nimeni nu le va smulge. Va fi trăit modest, precum acei oameni bravi ce sînt canonizați, nu se știe prea bine pentru ce, trei secole mai tîrziu.

În românește de TEA PREȚA

De la Rodin la Brâncuși

Brâncuși nu a fost singurul sculptor mai tânăr decât Rodin, care să se revolte împotriva acestuia. Dar a făcut-o cu o dăruire, cu un simț al mislunii sale, cu o dorință de a-și identifica destinul propriu cu cel al sculpturii însăși, care se asemănau lui Rodin. Totodată, el a surprins calitățile esențiale ale realizărilor lui Rodin, și a pătruns în miezul artei lui Rodin cu o acuitate depășind înțelegerea contemporanilor săi și dându-i posibilitatea, cu o tot mai mare siguranță, să-i facă față lui Rodin.

... România este o țară cu păduri mari și lemnul a fost și este la îndemână peste tot pentru construirea și decorarea caselor, a bisericilor, pentru mobilier, unelte agricole, care și morminte. Adeseori lemnul e folosit în modul cel mai fățș și simplu, ramuri netezite drept sau bifurcate fiind întrebuințate ca părți ale carului prezent pretutindeni. « Cloplitura țărănească » a copilăriei lui Brâncuși nu reprezintă doar un stoc de motive ale unui primitivism gata să fie desfășurat într-un mediu mai sofisticat, ci experiența folosirii directe și practice a unui material esențial.

... Maillol, Bourdelle, și cu mult mai mult succes Matisse, au încercat în moduri diferite să reintroducă o anumită determinare și structură, dar tot în condițiile trăirii figurii totale și după tradiția sculpturii publice pe care Rodin o re-vitalizase. Era nevoie de detașarea unui sculptor crescut într-o altă tradiție spre a recunoaște că aceste componente erau exterioare realizării rodinlene; Brâncuși avea experiența unei mînui directe și obiective a materialului — în cazul lui lemnul — și a unei convenții compacte și închise — portretul bust. El a înțeles că miezul realizării lui Rodin a constat în relația artistului cu materialul. Procesul modelării lui Rodin, al creării volumului într-un material maleabil și adeziv prin el însuși, implică o metodă aditivă fără limită naturală sau contur exterior distinct. Direcția artei lui Rodin și a modelării în genere este către în afară în spațiul privitorului. Sculptura lui Rodin se-nlînde înaltele căutînd un răspuns; din procesul modelării izvorăște caracterul ei « public »; asumarea tradiției publice a fost o consecință, și nu un motiv al artei sale.

Era oportun pentru Brâncuși să desprindă și să izoleze cloplitul, așa cum Rodin făcuse cu modelarea, ca element fundamental al sculpturii. Rodin neglijase cloplitul sau îl întrebuințase tot pe-atît de scandalos ca toți predecesorii săi academiciști.

* Din volumul *Limbaajul sculpturii*, 1974

Brâncuși a văzut în cioplit mijlocul către o formă definitivă și unică pentru fiecare sculptură. Cioplitul fusese domeniul exclusiv al meșteșugarilor, atît în atelierelor personale ale sculptorilor academiști principali din acel moment ca și în sutele de mici ateliere în care sculptura funerară se producea la comandă. Nu vom putea să disprețuim sau să azvîrlim neapărat toate aceste lucrări, măcar pentru cantitatea de măiestrie și răbdare pe care-o cuprind; în plus, sculptura funerară reprezintă, împreună cu tradiția portretului-bust, o altă coardă a tradiției sculpturale occidentale, opusă monumentului eroic public reînsuflețit de Rodin — monumentul privat, mărturie a vieții sau morții unei persoane individuale, spre pomenirea familiei sau localității sale. Legătura dintre tradiția monumentului individual și reînnoirea cioplitului de către Brâncuși este evidentă. Și din nou, nu însuși Brâncuși, ci pictorii Gauguin și Derain au fost cei ce s-au îndreptat spre cioplitul direct în lemn și piatră; dar era nevoie de Brâncuși, un sculptor pentru care tradiția cioplitului să fie încă vie, pentru a exploata și dezvolta această descoperire.

În timp ce modelarea, în mîinile lui Rodin, oricît de intimist subiectul tratat, a devenit publică, agresivă, îndreptată spre exterior și generalizată, Brâncuși a reușit în privința cioplitului situația opusă: să-l facă privat, individual, separat, concentrat și liniștit. Cioplitul reduce dintr-o limită dată, dar caută să afirme calitățile însăși ale respectivei limite. Privitorul este tras vizual și intelectual în spațiul iluzoriu al latențelor blocului, al lemnului sau pietrei neprelucrate și în actualitatea obiectului sculptură. Și de asemenea, cioplitul nu era pentru Brâncuși o dogmă, ci o metodă ale cărei însușiri principale erau practicul și concretețea.

Bucata de închelare a studenției la Brâncuși, *Ecorșeul* în atitudinea clasicului Antinous, și toate lucrările lui timpurii de la Paris care-au rămas, ar putea fi citate spre a demonstra că sensibilitatea lui era aceea a unui cioplit, dinainte de a se fi apucat efectiv să cioplească direct în piatră. El a preferat în mod evident să lucreze înăuntrul unor limite date, printr-o divizare și articulare clară și simplă a formelor și printr-o atență și precisă tratare peste tot a suprafeței. Portretul-bust i-a procurat formatul convențional, în care forma omenească să se poată înscrisă fără dramă inutilă și se poate argumenta că toată organizarea verticală tipică a sculpturii lui Brâncuși de mai târziu, cu acel obiect-sculptură precis definit, așezat pe un piedestal și mai simplificat și generalizat, reprezintă persistența convenției portretului-bust.

Brâncuși a continuat să se lupte cu imaginea integral omenească în studiile de lut pe care le-a făcut la Beaux-Arts, dar nu le-a turnat, nici nu le-a reținut. Abia cu *Rugăciunea* (1907), cînd a descoperit cum să cuprindă imaginea într-o structură riguroasă geometrică, a reușit să se elibereze de această obsesie. În *Sărutul* care a fost a doua sa cioplitură în piatră, dreptunghiul « natural » al blocului de calcar înlocuiește profilul triunghiului 30°—60°—90° pe care-l impusese primei figuri. *Rugăciunea* îl descătușează pe Brâncuși de datorlia lui imediată față de Rodin; de acum înainte el va putea să exploateze descoperirea lui Rodin că materialul este principalul determinant al formei, fără să fie nevoie să rivalizeze cu tema sa centrală, aceea a figurii omenești integrale. În diferite alte privințe, de asemenea, Brâncuși îl va dezvolta pe Rodin, mai cîrînd decît să-l supună. Titluri comune pentru amîndoi — *Sărutul*, *O Muză*, *Danald*, *Flul Risipitor*, *Adam*, *Eva* ș.a.m.d. — implică continuitatea unei ambiții; « temele » falmoase ale lui Brâncuși, rafinarea progresivă a unui anume motiv, înseamnă reexaminarea repertoriului de figuri folosite de Rodin și de sculptorii dinaintea lui. Ideea atelierului ca local potrivit pentru a privi o sculptură, recunoașterea sculptorului ca creator al propriei lui lumi și nu ca decorator al lumii altuia, toate acestea erau elemente pe care Brâncuși le-a moștenit cu siguranță de la Rodin.

În românește de NINA STĂNCULESCU

Brâncuși: Renașterea Trans-Renașterii

Vreau să cred că îmi veți lerta hotărîrea de a mă înfățișa aici fără intenția de a vă supune unui curs magistral: cunoscîndu-mi foarte bine slăbiciunile, m-am temut ca o pretinsă viziune științifică să nu degenereze într-o etalare de nepotemlită vanitate. Dacă totuși am venit la București, a fost pentru că, în spiritul meu, această întîlnire este înainte de toate un pelerinaj — și, în consecință, un angajament la meditație dincolo de orice știință dobîndită. Și dacă mă încumet să iau cuvîntul, nu o fac nicidecum în speranța zadarnică de a lărgi orizontul vast al studiilor brâncușiene: nu am nici siguranța, nici stăruința, nici erudiția predecesorilor mei. Ceea ce vă propun eu nu este altceva decît ceea ce ne impune în opera lui Brâncuși: o clipă de reculegere asupra acestui moment imprecis — în mod deliberat și inevitabil imprecis — în care cunoașterea nu s-a format încă, în care ea nu este altceva decît nașterea laolaltă a privirii și a ceea ce privește, renașterea operei în însăși nașterea spectatorului, comunicare ce s-ar voi comunlune — clipă șovăitoare care condensează o stranie eternitate heracliteană.

La ceea ce vă invit eu este deci un exercițiu de gîndire — cuvîntul exercițiu aspirînd la semnificația care îl însușește în expresia «exercițiu al spiritului». Ori, acest exercițiu va trebui să ducă spre o materialitate triumfătoare: stăpîn al tangibilului, Brâncuși azvîrle o sfidare globală asupra oricărei conceptualități de suprafață. Nimic din opera sa nu se sprijină pe tiparele obișnuite ale gîndirii. Mulți dintre noi se împiedică de această cvasi imposibilitate de a structura un sistem — astfel cum l-a dorit Georges Charbonnier — care ar îngloba totalitatea brâncușiană, de această imposibilitate de a categoriza conceptual ceea ce face ca opera lui Brâncuși să fie ceea ce este. Asupra acestei îndoieli metodologice ajungînd la o derută epistemologică, vă rog să vă gîndiți o clipă.

Și, într-adevăr, dacă în obiceiurile noastre intelectuale care făuresc instrumentele noastre de înțelegere, dacă în modurile noastre de inteliecție Unul și Multiplul sînt repere cantitativ ireductibile, cum ar trebui să gîndim: «Domnișoara Pogany»? sau ar trebui să spun: «Domnișoarele Pogany», așa cum se spune «Domnișoarele din Avignon»? Dar aceste domnișoare Pogany nu sînt ele una singură? Domnișoara Pogany este ea mai multe? Vă dați seama că aceste

întrebări zdruncină de sus pînă jos însuși felul nostru de a structura logic perceperea faptului artistic. Mai sîntem încă mulți aceia care nu mai cred în descrierile tautologice ale operelor de artă, căci acestea, condamnate și chiar damnate de a vedea totul din exterior, nu pot decît să traducă certitudinile noastre vizuale în aproximații lexicale. În consecință, răspunsul pozitivist că « Domnișoara Pogany » nu ar fi decît un caz destul de banal de variație asupra unei aceleiași teme, ne pare destul de superficială pentru a ne satisface foamea noastră ontologică. Unu și Mutiplu la Brâncuși cer să fie eliberați de acest jug cantitativ. Descrierile de suprafață trebuie să lase locul unei cercetări în adîncime: privindu-l pe Brâncuși, ne asumăm riscurile lui Orfeu. Domnișoara Pogany devine astfel o Eurydice a noastră: comuniunea noastră cu ea nu îngăduie nimic prematur. Pe lungul nostru drum spre Ființă orice oprire în fața ființării este fatală. Vrînd să-l vezi prea repede pe Brâncuși îl pierzi pentru totdeauna din raza vizuală.

Această nerăbdare este mai ales epistemologică. Este de domeniul înțelegerii: înseamnă păcatul din orgollu al raționamentului discursiv. Încă un exemplu al neputinței noastre taxonomice: admirabilul onyx sculptat al Muzeului din Craiova, reprezintă el un tors al unei femei, sau torsul unei femei, sau, simplu, tors de femeie? Dar, elîminînd articolul, spunînd Tors pur și simplu, cădem din capul locului în clasificarea anatomică, simplu și anonim informativă — și deci într-o travestire empirică a realității intime a acestei fermecătoare Venus din Craiova. Ar trebui atunci s-o gîndim ca Torsul de Femeie, articolul îndeplinind rolul de calificator universalizant?

Vă rog să mă credeți că jocul nominalist în care am aerul de a mă lansa nu este de felul certurilor scolastice asupra sexului îngerilor. Ceea ce am spus acum atinge validitatea anumitor categorii pe care le credem dobîndite: trăsături distinctivă, prag de expresivitate sau de semnificație, aluzie sau evocare, conceptualitate implicită în percepție, vedere care înseamnă cunoaștere. Gîndiți-vă o clipă: o ușoară incertitudine asupra onyxului din Craiova repune în discuție întreg arsenalul logic al semiologiei noastre. Un joc de articole în aparență inofensiv, sfîrșește prin a sabota toate certitudinile noastre ontologice care se cristalizează în jurul noțiunii de esență. Trebuie dar să conchidem că discursul nostru despre Brâncuși este condamnat dinainte să nimerească alături, pentru simpla rațiune că nu dispunem de utilajul conceptual care ne-ar permite de a transpune în vorbire creația Maestrului, știlnța sa de a crea rămîinînd întotdeauna dincolo de puterea noastră de a gîndi?

Răspunsul riscă să fie deprimant: nu rămîne îndolală că acest fel de a gîndi ne exilează de Brâncuși. Dar să ne consolăm: acest fel tradițional de a gîndi nu este decît un fel de a gîndi, constituit de Renaștere și consolidat de prelungirile ei pînă în zilele noastre. Gîndire de rădăcină eminemamente aristotelică și, prin aceasta, pozitivistă în germene sau cel mult newtoniană, chiar cînd ea își reneagă originile. Acesta este gîndul care ne barează apropierea de Brâncuși, căci Maestrul respinge nu numai inventarul formal, dar încă, și mai ales, structurile mentale ale Renașterii și excrescențele lor mai mult sau mai puțin mărțurisite. Dacă opera lui Brâncuși pretinde cunoașterea spectatorului, ea îl impune în același timp o luare de cunoștință de ceea ce mi-aș permite să numesc Trans-Renașterea în cultura europeană.

Căci, dincolo de postulatele tradiționale ale rațiunii noastre rașionînde, dealungul secolelor, se întinde o zonă alta, care are logica sa nearistotelică. Este domeniul gînditorilor marginali, dintre care un mare număr au fost hrăniți de seva secretă a Europei orientale. Pentru ei, spațiul nu mai este cantitativ ci calitativ și opaci-

tatea însăși a materiei se înfățișează ca o desvăluire. Cadrele de referință sînt de cu totul altă natură pentru cei care înțeleg împreună cu Heraklit că soarele este în fiecare zi altul și că drumul drept și cel ocolit este un singur și același drum. Problema, empiric insolubilă a unicității sau multiplicității Domnișoarei Pogany nu se mai pune: în conferența unui cerc începutul și sfîrșitul se confundă și substanța însăși a Torsului de la Craiova, atît de greu de situat într-o arie, zisă pozitivă, nu este ea o demonstrație strălucită a trecerii de la *Taonta* la *toon* — de la lucrurile așa cum există, la Flință așa cum este? Trecerea se înscrie într-o materialitate asumată și depășită: pentru Brîncuși, *fizis*-ul omnipotent face funcție de *logos*.

Un asemenea fel de a gîndi în contra-curent, pentru care contradicție nu înseamnă niciodată rațiune, duce la sub-sol, la sub-sufletul acestei mari ortodoxii eretice care este Trans-Renașterea, înghițită dar nu desființată de o civilizație a numărului, devenită civilizație a mașinii. Dar ea iese puternic la iveală în opera lui Brîncuși — enigmatic Tiresias care n-are ochi să vadă gîndirea dar care vede totuși mai bine decît ceilalți deoarece pentru el a vedea înseamnă a gîndi și a gîndi înseamnă a face. Astfel Cunoașterea noastră despre Brîncuși devine o Renaștere a Trans-Renașterii.¹ Aceasta să fie lecția pe care ne-o dă marele Ereslarc? Fără îndoială — fiindcă e singura care, în vremea noastră, să aibă adevărată valoare în artă și în afară de artă. *Opportet haereses esse: se cuvine să fii eretic.*

În românește de LIDA IGIROȘIANU

¹ În textul francez: *Co-naissance*, în raport simetric cu *Re-naisance*.

ANSAMBLUL DE LA TÎRGU-JIU

O paradigmă a convergențelor metodologice

Din multiple rațiuni de ordin științific, ideologic, filozofic, psihologic etc. . . epoca noastră are tendința să imagineze un discurs « totalizant ». În toate domeniile. Mai cu seamă în critica de artă. Și, invocînd pluridisciplinaritatea (sau transdisciplinaritatea), ea tinde să respingă o analiză care nu se voiește totală.

Se înțelege de la sine că științele exacte nu se pot alătura unui asemenea punct de vedere. « Științificitatea » unei discipline se măsoară prin vocația monosemică a limbajului ei. Iar limbajul « totalizant » este, în mod necesar, polisemic.

Ar fi mai indicat să se pună accentul pe multiplicitatea metodelor care se oferă fiecărui analist.

Puse în aplicare, aceste multiple metode ar îngădui ca obiectele analizate să fie supuse unor eclerațe diferite. Nici unul dintre eclerațe nu epuizează opera. Trebuie să recunoaștem însă, cu modestie, că nici multiplicitatea eclerațelor nu izbutește să o epuizeze. Dar totuși, diversitatea unghiurilor, diversitatea modelelor imaginate îngăduie o mai exactă situare a obiectelor de analizat.

Prin tipurile de discurs pe care le suscită, obiectul artistic amintește de propria sa complexitate.

Vom numi aici — în mod convențional — *obiect artistic*: ansamblul operei lui Brâncuși. În cadrul acestui ansamblu vom stabili un sub-ansamblu: « complexul » de la Tîrgu-Jiu: Coloana fără Sfirșit, Poarta Sărutului, Masa Tăcerii.

Să ne limităm — în primă analiză — la Coloana fără Sfirșit.

Primul « discurs », primul « comentariu » care pot fi evocate sînt ele înseși de ordin artistic: muzical și poetic. Compozitorul Tiberiu Olah scrie *Coloana fără Sfirșit*. Sculptorul și pictorul Hans Arp scrie poemul *Coloana fără Sfirșit*. Aici opera de artă suscită opere de artă. Este vorba, oare, de « echivalențe poetice »? Muzică și poem, au ele drept ambiție, drept rezultat, să « reproducă », să « transpună » opera luată ca model? E cu neputință să răspunzi la aceste întrebări fără a supune sculptura — pe de o parte —, muzica și poemul — pe de altă parte — aceleiași tip de analiză. Și numai o analiză structurală ar putea fi, în acest caz, acceptabilă, întrucît este cu neputință să compari fără a te referi la un etalon comun. Chiar dacă trebuie să admitem că acest etalon comun nu se va putea exprima decît în forme transpuse, după cum se va referi la sculptură, la muzică, la poem.

Se constată deja necesitatea unui discurs definit. Va trebui să numărăm, să măsurăm, să analizăm organizări plastice și lingvistice. Numai un discurs « cît mai matematic cu putință » ar putea fi, deci, utilizabil.

Să lăsăm la o parte discursul « artistic » despre opera de artă și să considerăm opera în sine: nudă.

Nu fără o doză de arbitrar vom desprinde Coloana fără Sfirșit din restul ansamblului de la Tîrgu-Jiu. Masa Tăcerii, Poarta Sărutului, Coloana fără Sfirșit nu sînt distribuite în spațiu în mod aleatoriu. Cele trei elemente sînt aliniate. Separate unul de altul prin distanțe care trebuie măsurate, apoi raportate la dimensiunile ansamblului urban Tîrgu-Jiu.

Ideea care decurge de aici este că, odată așezate în spațiu cele trei elemente ale lui Brâncuși, orice urbanism posibil va trebui să țină seama de dispoziția lor. Linia ideală care le unește nu mai poate fi întreruptă sau acoperită de edificiul oarecare. Și de rîndul acesta va trebui să măsurăm, să calculăm, să punem în funcțiune o machetă, pentru a ocroti « starea actuală a lucrurilor ». Dar care este această « stare actuală a lucrurilor »? Ne gîndim în primul rînd la voința organizatorilor care au determinat distanțele ce separă cele trei elemente. « Starea actuală a lucrurilor » este, în acest caz, rezultatul voinței lor. Dar această voință nu s-a exercitat în mod gratuit. Dispoziția actuală a celor trei elemente este în funcție de dimensiunile localității Tirgu Jiu și de raportul dintre aceste dimensiuni și o ordine admisibilă a elementelor. Se constată, atunci, că dispunerea spațială a elementelor nu este indiferentă. Cele trei elemente se atrag și se resping conform anumitor legi. Percepția intuitivă a acestor legi este cea care a orientat deciziile. Certitudinea existenței acelorași legi este cea care va trebui în mod necesar să orienteze, în viitor, întreg urbanismul unui oraș, în funcție de dispoziția actuală a celor trei elemente.

Să renunțăm pentru cîteva clipe la ariditatea măsurătorilor și a legilor. Aici și-ar putea face loc un discurs simbolic: Prin masa lor, Masa Tăcerii și Poarta Sărutului sînt legate din plin de pămînt. Masa Tăcerii definește o atitudine la adresa limbajului, afirmă necesitatea renunțării la mirajele cuvîntului și stabilește comportamentul celor care ar veni să se așeze în jurul ei. Într-adevăr, distanța care desparte scaunele de Masă implică faptul că Masa e concepută ca un altar. Distanțele — neregulate — care despart scaunele între ele implică faptul că trupurile oamenilor care vor veni să se așeze nu vor fi în contact. Tăcerea este împărtășită ca un cult și se afirmă în solitudinea individuală.

Poarta Sărutului sugerează un alt tip de discurs. Fără a ajunge chiar la o analiză psihanalitică strictă, putem avansa afirmația că intenția lui Brâncuși este, aici, foarte diferită de voința directoare a sculptorului care a construit Masa Tăcerii. Masa Tăcerii propune o inițiere. Ea invită la inițiere. Ea este un testament al înțelepciunii, un mesaj ultim, « Cuvîntul cel din urmă ». Lecția este de ordin ontologic și metafizic în același timp.

Dacă în fața Meselor Tăcerii prima analiză poate fi geometrică, odată încheiată această analiză, spiritul revine îndată la lecția pe care o implică geometria. Mai mult decît atît, formele sînt nude, netezi, fără accidente — dacă lăsăm la o parte dispoziția aleatorie a grăuntelui pietrei —, și spiritul nu găsește în calea lui nici o asperitate care să-l facă să urmeze un traiect obligat. El întîlnește neîncetat numai elemente asemenea.

Nimic din toate acestea nu se întîmplă în fața Porții Sărutului. Din motive de prudență, am să previn că observațiile ce urmează au un caracter subiectiv :

Ochiul este invincibil atras de medalioane — în număr de opt — anexate stilurilor Porții. La o primă cercetare, toate medalioanele părăsesc asemănătoare. Ar fi, însă, util să le comparăm cu atenție. Am constata atunci că, dacă șapte dintre medalioane sînt destul de asemănătoare unul cu celălalt, al optulea medalion prezintă caractere specifice. Modelajul este diferit. Piatra e mai adînc săpată în jurul formei înscrise în medalion. Dacă te așezi cu fața spre Poarta Sărutului în așa fel încît să fi în măsură să vezi, prin această poartă, Masa Tăcerii, medalionul despre care vorbim se află — din față — sculptat pe stilul din stînga.

Îmi voi limita observațiile aici, lăsîndu-l pe vizitator să le verifice, sau nu, exactitatea. Mi se pare posibilă extragerea, din aceste observații, a unor concluzii pertinente. Ar trebui, însă, să ne livrăm unui studiu foarte adîncit și pe care nu l-am putea rezuma aici fără a ne atrage învinuirea de gratuitate. Mă voi mărgini

să atrag atenția că simbolică formelor înscrise în medalioane este atât de evidentă, încît trebuie să atribuim celui de al optulea medalion valoarea unei mărturisiri și, poate, a unei provocări.

Ar fi necesar să cunoaștem foarte bine rațiunile care au determinat ordinea celor trei elemente. Nu e indiferent faptul că această ordine este: Masa Tăcerii, Poarta Sărutului, Coloana fără Sfirșit.

Parcursul inițiatic este, într-adevăr, următorul :

1. condamnarea limbajului
— comuniunea grupului uman într-o tăcere pe care fiecare trebuie să și-o asume singur;
2. exaltarea iubirii fizice pe care orice individ o trăiește în felul său, printre toate formele posibile;
3. propunerea unui infinit pe care omul, cu ajutorul unui număr finit de elemente, se reveală în măsură să-l gîndească.

Dar, în această ordine, nu Tăcerea este cea care duce spre Cosmos. Tăcerea trebuie curmată prin iubirea fizică. Tăcerea în sine ar fi insuficientă. Ea ar izbuti să-i asigure, poate, individului o ruptură cu lumea, dar ruptura aceasta n-ar fi echilibrată printr-un elan către univers. Timpul trebuie distrus, deci, de două ori. Întîi, de conștiința care condamnă orice expresie, dar care nu poate aboli, ea singură, sensul duratei.

Timpul trebuie abolit a doua oară. Nu este suficient să asiguri unica perenitate a prezentului. Trebuie să dispară orice durată. Numai uniunea trupurilor asigură distrugerea totală a timpului.

Numai atunci a doua etapă, cea mai lungă, poate fi parcursă pînă la Coloana fără Sfirșit.

Să ne imaginăm o ordine diferită: Poarta Sărutului, Masa Tăcerii, Coloana fără Sfirșit. Traseul inițiatic este răsturnat, mesajul exprimă o filozofie opusă celei care se degajă din dispoziția reală. Într-adevăr, ordinea simbolică devine următoarea :

1. Unirea fizică a ființelor.
2. Anularea oricărei expresii.
3. Cucerirea infinitului. Ceea ce ar însemna că o cucerire a infinitului nu poate fi realizată decît prin renunțarea totală la orice unire a indivizilor.

Mesajul lui Brîncuși este diferit :

1. Expresia este inutilă.
2. Atunci — și numai atunci — cînd limbajul a fost abolit, atunci — și numai atunci — cînd unirea fizică a indivizilor a fost realizată,
3. atunci cucerirea infinitului este posibilă.

Această căutare va fi încununată de victorie dacă omul poate descoperi că trebuie să-și continue drumul — în linie dreaptă — pînă la ivirea radioasă a formei vizibile, materiale, finite, geometrice, repetitive, a cărei contemplare și analiză non-exhaustivă conduc spre revelarea — pur umană — a infinitului.

Acest parcurs inițiatic se cere sintetizat de fiecare dintre noi. De obicei, însă, vizitatorul este condus întîi la Coloana fără Sfirșit. El nu descoperă Masa Tăcerii și Poarta Sărutului decît într-o a doua etapă. Mai mult decît atât, dispoziția însăși a locurilor îl face să vadă Poarta Sărutului înainte de Masa Tăcerii. Ordinea reală se află astfel contrazisă. Cel care a contemplat Coloana fără Sfirșit trece prin Poarta

Sărutului și își încheie drumul asupra unei tăceri de neînțeles, golite de sensul infinitului și de căldura Celuilalt. Îi rămîne, deci, fiecăruia dintre noi să redescopere evidența ordinei adevărate.

Nu este indiferentă abordarea Coloanei fără Sfirșit dinspre răsărit sau dinspre apus. Am avut norocul să o descopăr pentru prima oară venind dinspre răsărit, atunci cînd ea se înălța în lumina apusului.

Este îndeobște acceptat faptul că această Coloană rezultă din suprapunerea unui anumit număr de moduli. Descrierile modulilor sînt numeroase, dar terminologia utilizată este, în general, foarte puțin satisfăcătoare. Mi se pare preferabil să spunem că fiecare dintre modulii desemnați de obicei ca atare este alcătuit din două piramide cu baza pătrată. Cele două piramide aderă prin baze și fiecare dintre ele este trunchiată. Doi moduli succesivi aderă prin partea trunchiată a piramelor. Înșirîți, muchiile piramelor, precum și fiecare din fețele lor, sînt ușor convexe.

Această descriere poate părea foarte puțin matematică. Ea prezintă însă avantajul de a clarifica aventura viziunii mele.

Într-adevăr, atunci cînd am descoperit Coloana fără Sfirșit, n-am avut nici o senzație de relief. Aflindu-mă încă la depărtare de Coloană, am perceput-o plată și alcătuită din moduli care, la rîndul lor, erau alcătuiți din cîte două triunghiuri trunchiate lipite între ele prin dreapta care le trunchia. Contactul a doi moduli succesivi se realiza în acest caz prin latura mare a două triunghiuri trunchiate. În loc să percep suprapunerea, în spațiu, a unei serii de octaedri curbilini — percepeam suprapunerea, în plan, a unor forme poligonale avînd aproape înfățișarea unei clepsidre. Am «văzut», și vorbele mi s-au ivit în minte, «clepsidre aplătizate» suprapuse. Noțiunea de moduli nu este, deci, evidentă pentru oricine, atunci cînd privește Coloana fără Sfirșit. Dacă — acum — examiniez Coloana dinspre vîrf înspre bază, pot — după placul meu — să aleg modulul elementar. Ultimul modul — cel mai înalt — este, într-adevăr, un semi-octaedru curbiliniu. Ceea ce înseamnă că îmi este ușor să «văd», la început, o clepsidră, iar apoi, deplasînd privirea de la vîrf înspre bază, o succesiune de clepsidre.

Îndată ce te apropii de Coloana fără Sfirșit, se impune, însă, o viziune unică a modulului: viziunea tradițională. O corectă descriere geometrică trebuie să țină seama de aceste două viziuni posibile. Pe măsură ce te apropii de Coloană, aprehensiunea vizuală a elementelor va întîlni nenumărate capcane. Senzația de «coloană plată» se șterge cu repeziciune. Volumele devin evidente. Dar dacă, la cîteva metri de coloană, vizitatorul o parcurge cu privirea, de la bază la vîrf, el va întîlni, succesiv, un modul trunchiat, un modul aproape «intact», apoi o suită de moduli deformați conform legilor perspectivei. Pe măsură ce privirea se apropie de vîrf, noțiunea de volum se estompează puțin cîte puțin și ultimul modul — ca și două, cel puțin, din cele care-l preced, dacă te afli foarte aproape de baza Coloanei — apare ca un patrat. Adică o formă decupată în plan. Un mare număr de fotografii făcute de la baza Coloanei ilustrează foarte bine această descriere. De la bază la vîrful Coloanei, modulii sînt, deci, deformați conform unei legi care nu numai că transformă octaedrul curbiliniu inițial, dar îl smulge ordinii celor trei dimensiuni ale spațiului euclidian, pentru a-l înscrie în ordinea planului.

Aceste cîteva observații nu privesc decît o apropiere rectilinie de Coloană. Vizitatorul nu se va mulțumi cu această apropiere. Este de ajuns să observi vizitatorul — sau, mai degrabă, vizitatorii —, pentru a constata că toți — sau aproape toți — descriu mișcări complexe. Nici unul dintre vizitatori nu rămîne, atunci cînd se afli în situația de observator, la o distanță constantă de bază. Este evident că

fiecare simte neconenit nevoia să-și « verifice » poziția pe sol. Aceasta, cu atât mai mult cu cât apropierea și îndepărtarea, apropierea și îndepărtările, sînt însoțite de mișcări de rotație. Explorarea coloanei nu este, deci, niciodată continuă. Un studiu al deplasărilor spectatorilor ar fi extrem de interesant. Aceste deplasări sînt ele aleatorii sau nu? Ele sînt în mod evident influențate de sensul de echilibru al fiecăruia. Totuși, în cursul acestor deplasări, o nouă viziune se impune. Coloana apare acum elicoidală.

Ceea ce înseamnă, cu alte cuvinte, că această Coloană se pretează la o analiză matematică. Firește, analiza matematică nu este decît una dintre analizele posibile. Ea singură este insuficientă. Dar n-am putea în nici un caz s-o ignorăm, dacă dorim să utilizăm toate armele intelectuale de care dispunem.

Să reluăm cele trei elemente ale ansamblului de la Tîrgu Jiu.

Masa Tăcerii nu poate fi interpretată fără o analiză geometrică prealabilă. Raportul între dimensiunile Mesei și dimensiunile corpului uman este cel care permite o interpretare corectă.

Poarta Sărutului se pretează la o analiză de tip psihanalitic. Fără o interpretare bazată pe o analiză psihanalitică este cu neputință să înțelegem trecerea de la Masa Tăcerii la Poarta Sărutului.

Coloana fără sfîrșit soliciță o analiză matematică. Nu mă refer aici la indispensabilul calcul de rezistență a materialelor fără de care Coloana nu s-ar fi putut construi; calcul de care analistul va lua în mod util cunoștință sau pe care îl va putea, după propriul său plac, reconstitui. Mă refer la analiza geometrică și apoi la indispensabila analiză algebrică, ce trebuie să dea socoteală de raportul mobil care se stabilește între Coloana — fixă, și observatorul — mobil. Problemele tehnice și matematice odată soluționate, discursul simbolic și poetic pot să se organizeze, cu condiția să nu excludem referința la discursul matematic.

În sfîrșit, ansamblul elementelor lui Brâncuși poate fi interpretat, apoi inserat într-un ansamblu urban.

S-ar putea susține că cele trei elemente au fost dispuse utilizîndu-se spațiile libere, fără nici o viziune de sinteză. Să admitem această ipoteză. Să admitem, chiar, o dispoziție total aleatorie. Ansamblul odată realizat, observatorul se găsește în condițiile realului actualmente observabil și ajungem din nou la cazul descris mai sus. Intențiile — reale sau nu — ale planficatorilor sînt, sub acest unghi, indiferente.

Bine înțeles, nu este vorba, în toate aceste observații, decît de schișe, de direcții propuse analizei. Totul trebuie reluat, totul dezvoltat. Numărat, măsurat, calculat, logica utilizată în egală măsură cu antropologia, fizica în egală măsură cu psihanaliza. Și, printr-o strictă utilizare a tuturor metodelor, grație unei stricte diferențieri a limbajelor, să tindem spre această viziune totală pe care un limbaj nespecializat și care se vrea « general » n-ar ști, în nici un caz, s-o întrevadă.

În românește de CRISTINA ISBĂȘESCU HĂULICĂ



ARTĂ ȘI COPILĂRIE

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

J. J. SWEENEY

Artă și copilărie

Brâncuși este un sculptor de metafore. Geniul său constă în a-și defini fiecare operă fără să o limiteze. Forma îi este clară, conturul precis, dar imaginația privitorului nu e încătușată.

Franchetea și intensitatea răspunsului pe care-l dă solicitărilor materiei, acesta e secretul lui Brâncuși. Și prin materie nu trebuie înțeles numai materia inertă asupra căreia el lucrează, dar și subiectul pe care și-l propune.

Cînd Brâncuși se apucă de o operă nouă, el « trăiește » piatra sau lemnul pe care le cioplește. Această însușire, poate, o evocă el adesea cînd vorbește despre necesitatea artistului de a rămîne copil. Copilul trăiește într-o intensă simpatie cu lumea; această simpatie se tocește repede la adultul care-și surghiunește curînd într-un colț al lui însuși copilul care-a fost.

E de ajuns, spre a te convinge, să observi un copil și un adult la grădina zoologică. În atitudinea copilului se revelă o simpatie, o evidentă prietenie care-l unește cu animalul — fapt rar la un adult. Copilul simte că este animalul, devine astfel prin simpatie. Acesta este și darul lui Brâncuși.

Cînd Brâncuși sculptează o *Focă* în marmură sau un grup de *Pinguini*, este limpede că o simpatie asemănătoare cu cea a copilului s-a stabilit între aceste animale și el. Prietenia, bună-tatea care se degajă în transpunerea modelelor lui o dovedesc cu prisosință. Dar, artist, Brâncuși merge mai departe: el

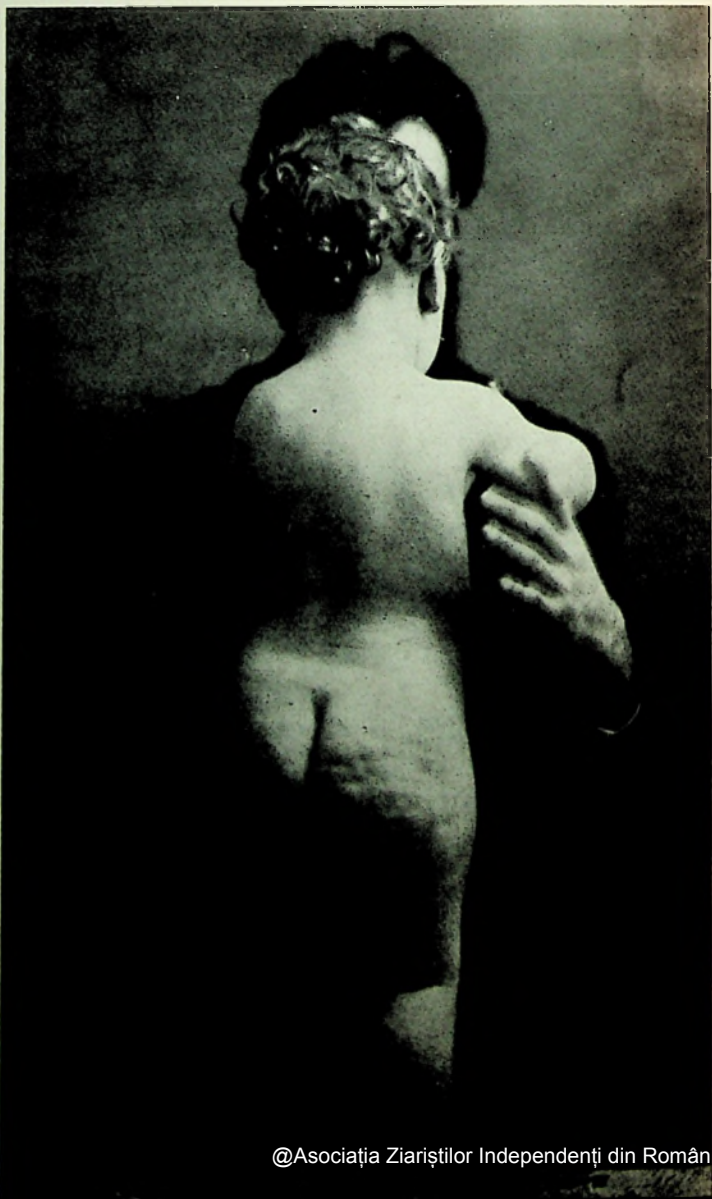
simte, de asemenea, din *lăuntru*, însușirea proprie a materiei pe care o sculptează: piatră, lemn sau metal.

Această dublă apropiere și această complicitate îngăduie o fuziune a subiectului și a materiei brute, pe lângă faptul că subsistă și o ambiguitate poetică datorită menținerii unei tensiuni manifeste și subtile. Rezultatul nu este copia unei foci în marmură — nici o focă de marmură, ci o *focă-marmură*. Materia brută pe care o întrebuințează ca să se exprime nu mai joacă un simplu rol de adjectiv dezvoltător al subiectului reprezentat. Pentru Brâncuși, aceste două aspecte — materie brută și reprezentare — sînt două substantive de o egală demnitate: focă și marmură; și geniul său rezidă în puterea de a realiza o tensiune permanentă între aceste două substantive, devenite elemente ale unei metafore.

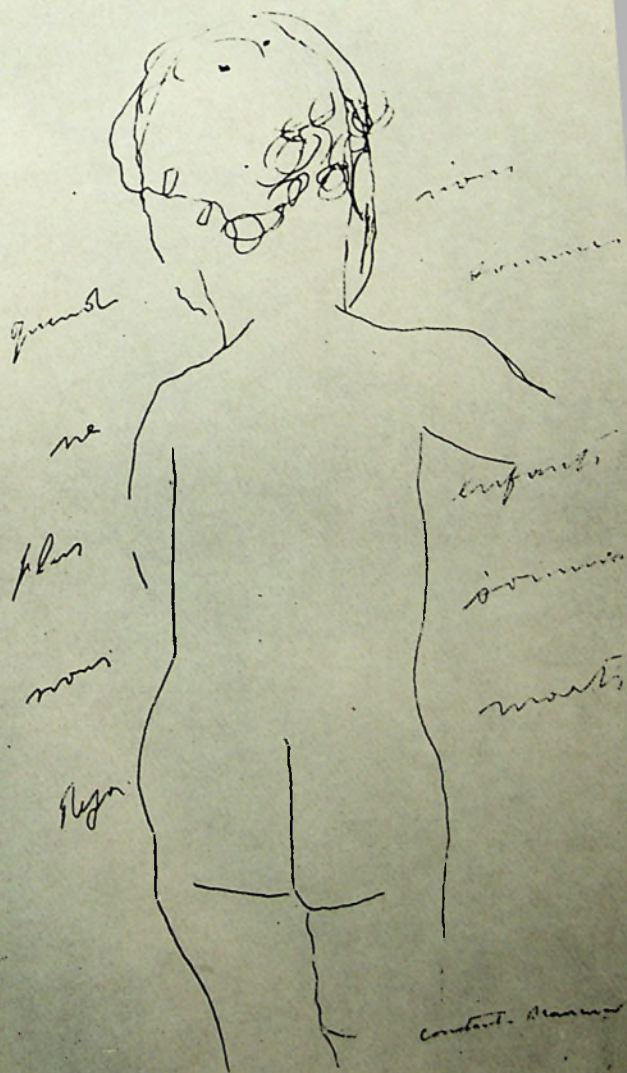
«Simplitatea nu este scopul în artă» a afirmat el. Ajungi la simplitate, în pofida ta însăși, apropiindu-te de sensul real al lucrurilor. Simplitatea este însăși complexitatea și trebuie să te hrănești cu esența ei pentru a-i înțelege valoarea».

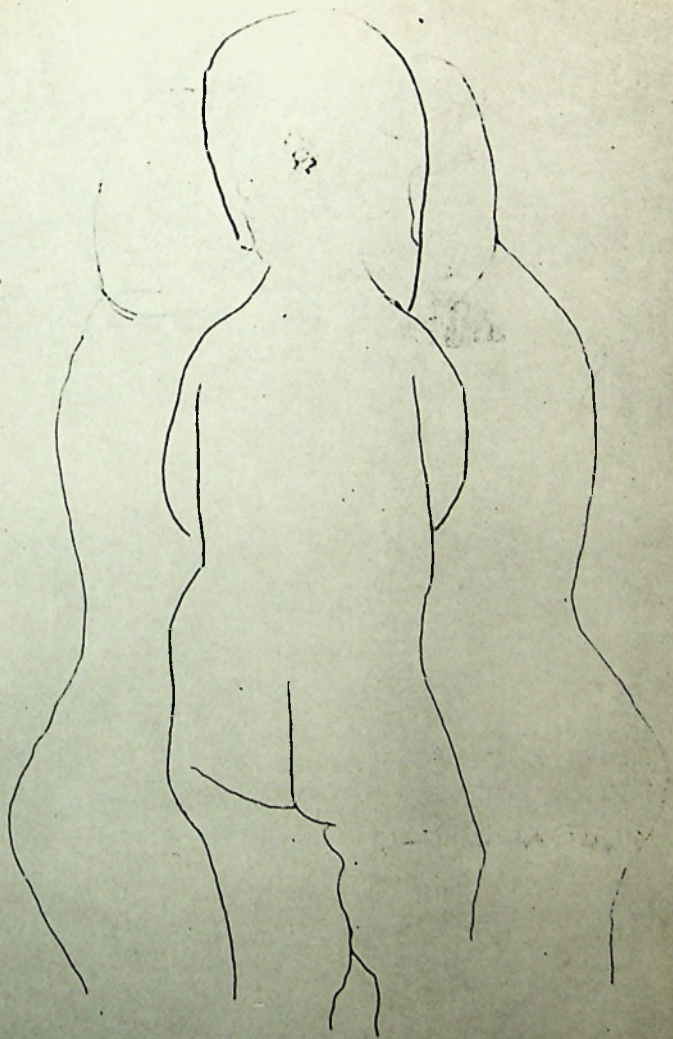
Nu prin despuiere, și nici prin eliminare aduce Brâncuși forma la intensitatea pe care o manifestă, ci mai curînd prin Condensare, prin Compresiune. Totul se petrece ca și cum artistul ar lua în mîinile sale o formă naturală și ar reduce-o la structura sa fundamentală, în așa măsură încît forma astfel redusă păstrează mereu puterea de a se sugera pe sine însăși, fără să se trădeze vreodată deplin. Astfel, cea mai simplă formă întreține o rețea de sugerări și-și păstrează vitalitatea esențială și misterul, la adăpost de orice neatenție. Poezia ei ne vorbește direct, datorită atenției acordate de meșteșugar materialelor sale.

Poate că tocmai copilul din Brâncuși, așa după cum a simțit-o și el, este cel care a păstrat prospețimea viziunii și a expresiei sale, dar pînă la urmă, sensibilității omului matur și cînstei sale de meșteșugar le datorăm arta lui Brâncuși.









JAMES JOYCE

Ecce Puer

Din negrul trecut
un fiu s-a născut.
Chin și voioșie
inima-mi sfîșie.

Viață-n leagăn — calmă
și-ntinsă ca-n palmă.
Să-i umple privirea
Mila și iubirea.

Tînăra viață,
pe sticlă — o ceață.
Lume nouă iară
vine ca să piară.

Pruncul doarme dus.
Un bătrîn s-a dus.
O, fie-ți iertat
fiul — tată-uitat !

Interpretare de
MARCEL BRESLAȘU



BARBU BREZIANU

Portret imaginar

Nostalgia unor îndepărtate dar nu și pierdute lumi, a unor microcosmosuri rătăcite, a neuitatelor vetre părintești, a unor vaste și edenice spații albe, ori verzi, aparținând Universului copilăriei — cu fugare candomi adolescente — va dăinui întreaga lui viață, și Constantin Brâncuși va visa la acestea, chiar și cu ochii deschiși. Doar în ultimele ceasuri, când întins pe patul de suferință, având atârnat deasupra un iluminat, un albastru glob pământesc pe care și-l rotea, căutând invizibile geografice puncte de reazăm — doar atunci va zice suspinând: « A eum nu mai visez și mi-l rău . . . A présent je ne rêve plus et ça va mal ».

Acel « univers nealterat al copilăriei și al visărilor liniștite și autentice în fața stadiilor adeseori tulburate și stăruitor de active ale proceselor ființării » — de care vorbea estetul și filosoful Titus Mocanu — acel baudelairian « vert paradis des amours enfantines » — Brâncuși l-a dus cu sine ca pe un ascuns fuior al vieții al cărui fir s-a deșnăruit domol de-a lungul celor optzeci de ani. . . În timp ce creea, depăna unele basme ale copilăriei. « *Mi-am făcut — mărturisea el Militzei Pătrașcu — o rezervă de fericire pentru toată viața* ». ¹ Ca pe un talisman, purta în sinea lui matricea ancestralului Eden de la Hobița: cîntecele locului, jocurile pe prunduri, adierea ierbii, « *dulce ca mătasa* », șoaptele ca și tăcerea frunzelor — toate acestea îi iluminau și-i bîntuiau nopțile și zilele. . . Cînd într-o zi, un foarte vechi butuc a dat lăstar și a înflorit în atelier, Brâncuși a crezut ochilor într-o minune și s-a bucurat ca un copil în fața unui miracol care, într-o măsură, echivala cu propria lui stare de spirit, — fiindcă Brâncuși nu a fost niciodată un deșărat, un desrădăcinat. În ciuda Parisului și a trecerii anilor, sub înrîurirea imaculatelor aduceri-aminte, adesea creația lui va căpăta cumpătarea, cuminența și izul pămîntului — doar materialmente părăsit.

William Carlos Williams, care în 1955 îl întâlnea pe bătrîn pentru prima oară ², va fi surprins să-l vadă aprinzîndu-și țărănește focul și frigîndu-și singur friptura; și scriitorul american va duce cu sine, ca și James Joyce, aceeași imagine a unui « păsător cutreierînd sub stele vâlcele natale ». Impresia pastorală a unui cioban taciturn îl va fi încă mai mult întărită prin prezența dulăului alb și lăptos, singurul « tovarăș constant » ³ al solitudinii lui.

Se știe că Brâncuși, a cărui primă fotografie cunoscută era aceea din 15 iunie 1898 — ca să fim pedant de exacti — unde sta turcește lîngă un mops — își dăruia cu bucurie la toți prietenii poza alături de aceea a lui « Polaire » — cu autograful ortografiat oltenește: « *Eu și cățaua* ». Iar cînd « *cățaua* » lui a fost ucisă, artistul a prohodit-o cu lacrimi și s-a apucat să-l cioplească un monument funerar în țintirîmul ciînilor din ostrovul « La Jatte », pe Sena, unde o înhumase ⁴. Iubea toate necuvîntătoarele, și, acolo, în Fundătura Ronsin, transplantase, își replămădise o imaginară grădină zoologică: de la cubelcii plîmbîndu-se cu cornișele

¹ Militza Pătrașcu, *Amintiri despre Brâncuși* în *Arta plastică*, nr. 3/1957; Ioana Giroiu, *De vorbă cu sculptorul Constantin Brâncuși*, în *Timbul*, 1939, august 1.

² În *Arhivele Muzeului Național de Artă Modernă* din Paris — se găsește volumul: *A novelette, and other prose (1921—1931)* (Toulon, 1932) dăruit de William Carlos Williams lui Brâncuși cu ocazia vizitel sale.

³ « The man, now well over seventy, living alone, as he has always lived, in his studio, has become famous for his broiled steaks cooked by himself at his own fire which he himself serves as though he were a shepherd at night on one of his native hillsides under the stars. A white collie named « Polaire » used to be his constant companion reinforcing the impression of a shepherd which with his shaggy head of hair, broad shoulders and habitual reserve seemed to his friends to be ». (William Carlos Williams, *Brâncuși*, în *Arts*, 1955, noiembrie).

⁴ Marcel Mihailevici *despre Brâncuși* în: N. Argintescu-Amza, *Expresivitate, valoare și mesaj artistic*, București, 1973, p. 247.

scoase, prin lanuri de flori, la stranii « dihănil nocturne »; de la pești ce zbugheau ca săgețile prin beteala apei — la pașnice țestoase; și născocite « Țestoase zburătoare » ce se căzneau, ca în fața unor metereze, să escaladeze țărnul, încercînd să depășească umila condiție de tîritoare. Brâncuși a și spus că preferă o broască rîloasă unui om despuiat fiindcă: « *Les hommes nus dans la plastique ne sont pas si beaux que les crapauds* ».

Dar, firește, mai presus de acest mic bestiar pămîntesc, el contempla cerul cu stolul de zburătoare ridicîndu-se în văzduh pînă a putea cuprinde, pînă a putea domina tărîile. Brâncuși năzuia ambițios la o Pasăre a lui care să umple bolta — și scrisese într-un catalog: « *L'oiseau dans l'espace — projet devant être agrandi pour remplir la voûte du ciel* ». ¹

Și zburătoarele l-au fascinat încă de mic copil, cînd cu alți prichindei se cățăra în copaci, să le vadă sau să le scotocească cuiburile și să cerceteze oușoarele calde, în timp ce păsările zburau printre ramuri: « *C'est le vol qui m'a occupé toute ma vie . . . le vol, quel bonheur* » — zborul pe care a izbutit să-l redea într-un elan de un dinamism nemăîntîlnit într-o disciplină statică precum sculptura.

Aproape toate plăsmuirile — cu pămîntul și cu cerul lor — culbărite în suflul lui, l-au petrecut pînă la ultimul drum.

Iar operele lui prezente în atelier au rămas investite, așa cum voia, cu harul bucuriei. Noi putem regăsi în arta lui « *ce qu'il y a d'enfantin dans la plupart de nos émotions joyeuses* » — cum scria Bergson, prezent deasemeni în mica bibliotecă a sculptorului.

Operele lui erau de fapt propriile lui jucării; și artistul, în sihăstria lui, le făurise în primul rînd pentru sine. O spune, de altfel, limpede: fiindcă el, adică Omul este ca într-un deșert și își face o lume a lui »; și mai răspicat — cum mărturisea în 1938 lui Petru Comarnescu: « *Artistul face în fond jucării pentru oamenii mari. El e ca viermele de mătase . . .* »; și sculptorul creea cu intenția de a dăruia celorlalți bucurie: « *C'est de la joie pure que je vous donne . . . Donner de la joie aux autres. Quand on touche la lumière . . .* » Jucăriile lui erau destinate însă nu numai oamenilor mari, fiindcă se gîdea și la bucuria celor mici — amintindu-și de bucuriile lui de odinioară.

Nu odată a spus cît i-ar place să vadă copiii dîndu-se de-a dura pe spinarea lune-cătoarelor Foci . . . Sculptorului Nicolae Agărbiceanu, care a stat în preajma lui prin anii 1930 — l-au rămas bine înțipărite cuvintele lui Brâncuși:

« *Aș vrea ca lucrurile mele să se ridice în parcuri și grădini publice, să se joace copiii peste ele, cum s-ar fi jucat peste pietre și monumente născute din pămînt; nimeni să nu știe și ce sînt și cine le-a făcut — dar toți să simtă necesitatea și prietenia lor, ca un lucru care face parte din sufletul naturii* » ²

¹ Carola Giedion-Welcker, Brancusi, în *Horizon*, 1949, martie.

² Petru Comarnescu, Brâncuși, mit și metamorfoză în *Sculptura contemporană*, București, 1972, p. 277.

³ Nicolae Agărbiceanu, în atelierul mășterului, în *Secolul 20*, nr. 10—11—12/1976

Acesta ar fi însuși rostul artei: să revele și să stîrnească bucuria celor care se apropie de lucrările lui; să-i îmbie s-o contemple și s-o mîngîie. Invitație afectuoasă, exprimată făciș, în una din primele sculpturi tactile din lume — *Sculptură pentru orbi*.

Dar acestei lumi a copiilor, de care el se simțea atît de atașat și atras, Brîncuși i-a consacrat mai multe desene și sculpturi decît s-ar putea bănuî. Un adevărat *Kindergarten* constituind în cariera lui o perioadă echivalentă celei « trandafirii » a lui Picasso. El a modelat zeci și zeci de portrete impresioniste, rodiniene, în care apare perseverent chipul grav al acelulași model: un copilandru cîrn, căpăținos, cu urechi clăpăuge și ochii cîrpiți — fiindcă după cîte ni s-a spus era și orb și mereu schingiuit; de-aci, și denumirea de *Supliciu* (*Suplice*) — iar nu *Le Suplice*. Simplificînd, generalizînd, renunțînd treptat la tot restul trupului, se va opri asupra acelor rotunde capete culcate, cu pleoapele închise; și apoi la simbolical și cvasi-abstractul, schingiuitul *Prometeu*; iar tîrziu, într-un chibzuit « marche arrière », înturnîndu-ne tot mai mult spre pruncie și spre ziua cînd făptura s-a născut, concentrîndu-se asupra formelor inițiale de la începutul vieții: plodul, *Noul născut*, *Primul țipăt*, *Primul pas*...

Din această epocă am surprins un moment singular al creației.

Identificat, modelul este George Farquar, fiul unei românce, bune prietene; și, mai mult ca probabil, Brîncuși a luat parte la bucuria venirii pe lume a lui George căruia, în 1913, i-a făcut un admirabil portret, dormind în paradisul viselor lui, cu mîinile strîns adunate sub obraz, într-o atitudine de inefabilă chietudine și suavitățe.

Dar copilul care plotea, se va trezi și de-a bușilea, se va îndrepta spre artistul care-l va lua în brațe și, copăcel-copăcel, îl va ridica în picioare, pe picioare șovăielnice, grăsuțe, cu grațioase gropițe.

Iată, ca o sculptură vie, fotografia: față-n față cu Brîncuși, copilul sprijinit de el pînă mai adineaori, acum tocmai se desprinde: mîna stîngă a fost ridicată de sub subsuoara pruncului. Iar cea dreaptă, tremurătoare, stă și ea gata să-l slobozească. Privegheat de bucurie se pornește efectiv miracolul primilor pași.

Dar asistăm poate totodată și la altă întrupare.

Obrazul lui Brîncuși, aproape cu desăvîrșire acoperit de trupul copilului care, orbitînd cu o încîntătoare castitate, s-a suprapus — a devenit ca un *alter ego*, propriul său chip.

Cu o superbă aureolă,¹ detașîndu-se într-un halou cernit ca într-un feeric cîmp magnetic, se zărește conturul celui mai pur artist: adevărata lui mască.

Din fotografia acestui simbolic portret au decurs cele trei cunoscute desene: pe cel mai apropiat imaginii prime, Constantin Brîncuși — ca pe un herb — și-a gravat crezul: « *Quand nous ne sommes plus enfants, nous sommes déjà morts* ».

¹ Hansi de Waroquier, avocîndu-l pe Brîncuși constată: « Il y avait une auréole autour de lui il avait quelque chose de très pur... » (Ionel Jianou, *Brancusi*, Editions « Arted », Paris, 1963, p. 37.

În atelierul meşterului

Cunoşteam numele acestui artist, de multă vreme, cred că nu aveam mai mult de zece ani, când răsfoind colecţiile revistei *Luceafărul* am citit cum acest tînăr sculptor, pe vremea aceea a călătorit pe jos pînă la Paris, cu un sac în spate, « plin de scule şi de pietri »¹, şi în mîină cu un băţ. Acest lucru mi-a rămas întipărit în minte, din tot ceea ce scria (nu mai ştiu cine...²), despre Brîncuşi, în *Luceafărul*.

În 1930, fiind la Paris, ardeam de curiozitate să-l cunosc pe acest om. Şi multă vreme nu i-am putut afla adresa. Cînd însă a sosit ziua în care m-am găsit în faţa misteriosului său atelier³, (care era o baracă enormă construită special de el însuşi) am observat că uşa în faţa căreia stăteam nu avea clanţă — ci alături, puţin mai sus în dreapta uşii era un mîiner de sîrmă groasă, de care am tras fără să ştiu ce se va întîmpla. Un sunet metalic de gong improvizat a răsunit bizar şi pe mine m-a cuprins o mare emoţie. Am aşteptat cîtăva vreme într-o linişte aproximativă, şi în fine uşa a început să se deschidă încet scriînd teribil. Dar nu s-a deschis complet, ci numai atît ca persoana de afară să poată fi studiată. Se pare că am trecut cu succes acest examen, deoarece, dintr-odată această uşă s-a deschis complet şi m-am trezit în faţa lui Constantin Brîncuşi. Deşi nu-mi puteam închipui să fie aşa cum îl vedeam, totuşi eram sigur că este el, din descrierile altor persoane cari l-au vizitat. Şi atunci, cu sfială m-am adresat lui, salutîndu-l: maestrul Brîncuşi? « Da, îmi răspunse el, ce doreşti d-ta? » Şi în timp ce-i

¹ Născut în 1912, fiul scriitorului Ion Agârbiceanu, sculptorul Nicolae I. Agârbiceanu, a luat parte în epoca dintre cele două războaie la viaţa artistică din Cluj şi Bucureşti, expunînd şi la numeroase Saloane oficiale, lucrări purtînd titluri ca: « Rege trac », « Divinitate tracă » şi chiar numele unor opere a lui Brîncuşi, « Piatră de hotar ». Operele lui cioplite în piatră şi marmură se află în patrimoniul Muzeelor de artă din ţară. Din 1942, s-a stabilit în Franţa, unde a frecventat atelierul lui Brîncuşi. Amintirile, datînd din anii 1934—1935, ne-au fost trimise de autor de la Châlons sur Marne, în 1971. (-b.b.-)

² Amănuntul inedit că Brîncuşi ducea în rucsac piele şi scule — Agârbiceanu îl ştia direct de la sculptor.

³ Este firesc să nu-şi aducă aminte, deoarece textul articolului *Sculptorul Brîncuşi* (sic) din 1 martie 1907 a apărut nesemnat; el aparţine lui Octavian Codru Tăslăuanu, codirector al revistei, care l-a republicat trei ani mai tîrziu în volumul *Informaţii literare şi culturale 1903—1910* (Sibiu, 1910, p.98—99). Colecţia *Luceafărului*, periodic în care s-au tipărit numeroase alte informaţii referitoare la opera lui Brîncuşi, se găsea permanent în biblioteca părintescă.

⁴ Căluşuza lui N. Agârbiceanu a fost pictoriţa sibiancă Rhea-Silvia Radu, care în 1934 îşi făcea tocmai studiile la Paris şi-l cunoştea pe Brîncuşi.

răspundeam, mă uitam plin de curiozitate la acest titan al sculpturii, unul dintre românii care a ridicat arta la culmi neatinse de nimeni în lume pînă la el. Și am văzut că avea barbă și mustăți cărunte, parcă mai mult decolorate decît albite, în special mustățile. Era de statură mijlocie, bine legat, cu mîini puternice. Purta o îmbrăcăminte neobișnuită, în care remarcă imediat un pullover gros cu mînci lungi și cu guler ridicat care abia îl putea cuprinde gîtul viguros. În toată înfățișarea lui era asemănător, afară de figura lui care făcea un contrast extraordinar: era de o finețe de trăsături și de o colorație aproape feminină. Nasul îl avea foarte subțire și frumos format iar gura fină; ochii nu prea mari aveau o tăietură îngustă și erau de o culoare verde-cenușie strălucitoare¹. Niște sprîncene enorme, zbîrlite, măreau adîncirea ochilor.

Și i-am spus că doresc de multă vreme să-l cunosc, pentru că deși mă găseam la Paris, ca să studiez muzica, din cînd în cînd mai ciopleam și eu în lemn și în piatră. M-a poftit înăuntru. Nici o dată în viața mea, nu m-am simțit mai bine într-o încăpere ca în atelierul lui Brîncuși. Totul îmi părea de o intimitate și de o atracție irezistibilă. În ce parte ridicai ochii, creșteau parcă din pămînt sculpturile maestrului, și în cîteva părți ale atelierului vedeai lucrul de curînd întrerupt. Atelierul maestrului Brîncuși era de o mărime neobișnuită și după cum mi-a explicat el însuși, l-a construit din alte două mai mici așezate în apropiere. Cred că trebuie să fi avut 10—12 metri lungime și vreo 8 lărgime. Dar aceasta nu era tot. Mai avea cîteva încăperi: una mai mică, în care coborai pe cîteva trepte de lemn și care erau un fel de bibliotecă prevăzută cu telefon și patefon, și deasupra acestei biblioteci ducea o scară laterală de lemn — la dormitorul maestrului, care probabil se compunea dintr-o singură canapea — ascunsă de o draperie — spațiul fiind extrem de mic. M-a poftit, aici, în această mică încăpere, și am luat loc pe un fotoliu «brîncuși» — un trunchi de copac scobit și prevăzută cu o pernă, pe care mărturisesc că se ședea mai comod decît pe un scaun obișnuit. Încetul cu încetul am băgat de seamă că toate mobilele din încăpere erau făcute de mîna lui, și erau foarte solide, foarte simple și în același timp foarte originale. Pe o măsută joasă erau o mulțime de instrumente geometrice și scheme de studiu. Pe un raft văzul o oală țărănească de pămînt, pe care maestrul o luă și în timp ce mie îmi oferi țigarete englezești fine, ei descoperi oala și luînd o folie subțire scoase între două degete tutun din oală și-și croi o țigaretă de toată frumusețea. Pe urmă a început să ne întrebe de prin țară; dacă știu să-i cînt vreun joc românesc, vreo învîrtită, vreun brîu — că el, maestrul, are mare poftă să încearce unul... și fără să mai aștepte vreun răspuns, și începu să bată pămîntul cu picioarele! Felul său de a discuta și de a prezenta lucrările, era de o originalitate unică. Era un artist dublat de un filozof de rasă, și cuvintele lui nu erau niciodată fără imagini sau inutile. La întrebarea mea, dacă s-ar putea să iau lecții de sculptură de la el, mi-a răspuns aproape supărat:

— «Ca să înveți să fii artist, sau cum să tai cu dalta și cum să dai cu ciocanul? Asta nu te poate învăța nimeni, și eu care de 30 de ani mă trudesesc să mă desvîț de ceea ce am învățat, n-am izbutit complet — și n-aș putea în nici un caz primi să-ți fiu profesor, ca să ajungi să faci aceeași greșală pe care am făcut-o eu! De altfel, continuă maestrul, dumneata ai toate șansele pe care nu le-am avut eu ca să poți spune repede tot ce vrei, neîmpiedicat de nimic și de nimeni». Și mai adăugă: «ia pietre cît mai multe și cît mai mari și cioplește!»

După acest răspuns, cam aspru poate, fiind făcut pe un ton supărat, n-am mai îndrăznit să-l mai rog ceva, dar i-am cerut totuși voie să-l aduc ce am lucrat pînă

¹ Dida Solomon Callimachi și Cella Delavrancea au scris că ochii sculptorului erau «albaștri»; în realitate erau căprui-închii, fapt ce rezultă astăzi din semnalamentele consemnate în pagapoarele arhivului cînt și din «Certificatul de prezență sub drapel» eliberat în 1902, care precizează, că talia sculptorului era de: «1 m 63» (Ion Predoșanu, Documente inedite despre Brîncuși, în Flacăra, 1977, ianuarie 1.)



C. BRÂNCUȘI: Detaliu din primul atelier al artistului—în prim plan portretul
portarului de la École des Beaux-Arts (Ghips, 1905).

acum ca să-i arăt. Curios era acest bătrîn cu înfățișare titanică — cu toate că nu era înalt — și mai interesante erau expresiile atît de variate de pe figura lui: mai adeseori însă era sau încruntat sau surîzînd. Ca să mă îmbuneze puțin că m-a cam repezit, — a adăugat că:

— «Nici un copac mic nu crește sub un copac mare», precizînd — «sub nici un stejar nu crește un alt stejar». Și exemplu viu s-a dat pe sine însuși, care atunci cînd a terminat Beaux-Arts din Paris, în nici trei ani în loc de șapte, a fost chemat să lucreze în atelierul marelui Rodin. Și el a refuzat, pentru că ducîndu-se o dată a văzut marele atelier al lui Rodin gemînd de sculptori-ucenici care se mișcau automați sub continuă indicație a maestrului. Ba a văzut că ei trebuie să fie la lucru dimineața și că maestrul vine mult mai tîrziu și-și face intrarea ca un rege: trece printre grupurile ucenicilor-sculptori plin de fală și ei toți se apleacă pînă la pămînt! ¹ Acest lucru n-a fost deloc pe placul tînărului Brîncuși, care înțelegea arta în felul lui și nicidecum dictată, chiar de ar fi fost dictată de un Rodin! Și deci a refuzat. . . Acest lucru a umplut de mirare pe cei prezenți, pentru că era o mare favoare să lucrezi în atelierul lui Rodin. Totuși, Brîncuși avea dreptate: care ar mai fi fost posibilitățile lui de manifestare dacă intra în atelierul lui Rodin? Și acum, pentru a pricepe mai bine situația lui specială, trebuie să arătăm, că la Beaux-Arts cît a stat și-a făcut o faimă extraordinară — prin virtuozitatea și perfecțiunea execuțiilor sale. În timp ce un elev obișnuit de acolo lucra la o figură de gips sau în pămînt cîte 2—3 sau chiar și 6 luni de zile, el termina seara ce începuse dimineața și era în piatră, nu în pămînt sau gips! Mi-a spus chiar el, că în doi ani de stat la școală, umpluse toate sălile și coridoarele cu lucrări de ale lui, fapt care a determinat direcțiunea să-i acorde diploma cît mai repede — altfel ar fi putut dovedi inutilitatea celor șapte ani necesari obținerii unei diplome.

După obținerea diplomei, faima lui crescuse și mai mult. Cît de mult ne arată faptul că a fost chemat să facă bustul marelui scriitor Anatole France ², într-o vreme cînd peste arta sculpturii domnea Auguste Rodin. . . Și din nou a refuzat. Cum a refuzat să intre în atelierul lui Rodin, tot așa a refuzat să-i facă bustul lui Anatole France. Și cum a prezentat refuzul? — «Eu nu pot face bustul nimănui, pentru că nu pot să-i dau acel ceva care l-ar face asemănător cu subiectul: viața!». Și desigur această hotărîre a surprins pe toată lumea. Dar Brîncuși știa ce voia. Înainte de a părăsi școala, a luat un ciocan și și-a distrus toate lucrările, spunînd că pietrele dreptunghiulare, pătrate sau rotunjite erau cîteodată mai sculpturale decît sculptura însăși. Lumea și-a zis, desigur, că a făcut acest lucru din excentricitate sau dintr-un spirit de originalitate forțată. Dar cît era de adevărat și de sincer acest fapt cînd ne gîndim la manifestările lui ulterioare! Brîncuși a făcut din sculptură o artă ce poate exista prin ea însăși — care dacă nu poate fi văzută, poate fi simțită, pipăită: «lucrurile mele, spunea el, vreau

¹ În jurul lui Rodin mîșunau o sumă de colaboratori și asistenți «reductori», «practicieni», «mulori», «fondori» etc. Despre comportamentul maestrului, ne spunea profesorul Henri Coandă (care confirma că a lucrat alături de Constantin Brîncuși în 1907 la Meudon) că avea uneori «leșuri despotice», se purta aspru și își admonesta colaboratorii, cu un «ton suveran»; aprecia însă în mod deosebit talentul și «îndemînarea de artizan» a lui Brîncuși. (Brezianu, De vorbă cu Henri Coandă, în *Cronica* 1969, octombrie 25). Asupra prezenței sale în atelier Brîncuși a pendulat între a spune ceea ce a consemnat printre alții și Petre Pandrea («Am intrat ca elev în atelierul lui Rodin unde ajunsesem la o mare dexteritate tehnică. . .») N-am mai putut trăi în preajma lui, deși mă iubea. . .) Am plecat de la Rodin, l-am supărat, dar trebuia să-mi caut calea mea» (Portrete și controverse, vol. I, p. 160 — București, 1945), care ratifică spusele lui Henri Coandă — și ar nega că ar fi lucrat la Rodin — estudînd concretizat în 1952 în *Homage to Rodin* și reluat de Jean Cassou (1960), Ionel Jianu (1969) ș.a. — în care pretindea că a refuzat categoric invitația marelui sculptor. Alături de Petru Comarnescu, credem mai degrabă în autenticitatea primei ipoteze.

² Este mai mult ca probabil că persoana care l-a «chemat» să facă bustul lui Anatole France a fost autoarea cărții *Rambles with Anatole France*, Ottilia Cosmuș-Bôlôni (care semna Sándor Kómeri) — prietenă cu Brîncuși și fosta secretară a romancierului.

să le înțeleagă și orbii». Dacă îl întrebai de cutare lucrare, ce reprezintă, răspundea: «Ce vrei! Iar dacă-ți plăcea, spunea: «atunci și-a atins scopul». Prin urmare, sculptura lui nu se mai baza pe o asemănare cu ceva din afară, ci era o creație complet deosebită și de sine stătătoare.

Ce mare deosebire este între ceea ce a învățat și ceea ce a făcut Constantin Brâncuși!

El nu va sculpta figura unui om, sau a unui personaj celebru, așa ca să fie recunoscut după trăsături, ci va realiza o figură care poate cuprinde expresiv spiritualitatea celui personaj. De exemplu, am văzut în atelierul lui o figură cioplită în marmură neagră — sobru conturată și de o expresie severă, o figură de care nu puteai spune ceva precis, dar care totuși impresiona prin gravitatea liniilor și culorii închise a marmurei și mai ales prin acele suprafețe tăiate atât de sever.¹ Cineva l-a întrebat pe maestrul Brâncuși, ce reprezintă această piatră lustruită? Și răspunsul a fost: «... pe Demostene». Bineînțeles că persoana care a întrebat a rămas uluită și a insistat: «... dar bine maestre, eu îl știam pe Demostene altfel», iar maestrul s-a mulțumit să adauge: «Nu m-am gândit să-l iau de model, dar eu așa îl văd». Prin urmare el a sculptat spiritualitatea lui Demostene — nu caracteristice lui muritoare. În felul acesta, Brâncuși va realiza acea Pasăre măiastră care îl va face cunoscut în toată lumea; pentru că în loc să reprezinte un Cocos, realizează numai elanul păsării; realizează clipa extraordinară când pasărea anunță zorile dimineții, când întunericul dispare și apare triumfătoarea lumină a soarelui.

Capitul Nou născut, l-a realizat oval, extrem de delicat și aparent neînsemnat și nimic nu te lasă să bănuiești ce se poate dezvolta din el.

Pentru a reprezenta infinitul, maestrul are o Coloană încrestată egal — o coloană de o anumită grosime și de o lungime corespunzătoare — care stînd înfiptă în pământ să-ți dea impresia că unește cerul cu pămîntul². În adevăr, repetarea aceleiași dimensiuni, din ce în ce mai sus, face impresia, chiar dacă se termină coloana la un moment dat, că se continuă; așa că o vezi pierzîndu-se în înălțimi. Dacă ar trebui să continui, așa, prin a înșira toate operele maestrului, cu greu aș reuși să termin. Pentru a vă mai da un exemplu de felul cum vede el frumosul, vă voi povesti o întâmplare. Într-o zi, cînd am fost la el după-masă, cînd obișnuia să se odihnească puțin, mi-a arătat o fotografie care reprezenta o tînră, sau mai bine-zis bustul unei fete tinere. Subiectul, execuția cît și expresia erau de o frumusețe și de o perfecțiune de nelîncipuit. Mi-am exprimat marea mea admirație pentru această operă demnă de cel mai mare artist din Renaștere. Mi-a spus că e o lucrare veche pe care a prelucrat-o altfel. Grația capului feminin înclinat spre piept, era încadrată puternic de arcul unui păr răsucit și de delicatețea unui gît lung, prelungit pînă unde începeau rotunjimile pieptului. Și maestrul a plasat această splendidă realizare într-o lumină puternică, și a înfățurat tot ce era de prisos (prisosul omenesc) și a realizat doar umbrele lăsate de aceste admirabile forme. Bineînțeles că această nouă realizare a rămas neînțeleasă pînă azi. V-am arătat procedeul sau unul dintre procedeele de care se folosește maestrul pentru realizarea operelor sale. Aceste procedee le inventează numai din dorința de a se îndepărta cît mai mult de tot ce-i omenesc. El spune: «pentru realizarea unei opere de artă, artistul trebuie să fie Dumnezeu, rege și sclav», și explică: «Trebuie să fie

¹ N. Agărbiceanu precizează: «Era un bloc alungit pe care marcase fruntea și nasul cu suprafețe lustruite — poate avea un metru de înălțime. Ar putea fi vorba de portretul doamnei Eugene Meyer Jr., realizat în 1930 din marmură neagră.

² Referindu-se la această Coloană — probabil cea a lui Edward Sraicher de la Voulangis (1920) (inițial înaltă de 724 cm.) — autorul își aduce aminte că trunchiul de arbore îi fusese trimis «de un prieten american». Mi-a spus într-o zi că fusese chemat urgent la Marsilia — pentru că lemnul lui blocă portul — fiind de o lungime ce nu se mai termina — și cum nu i ntra nici în atelierul lui, a fost obligat să-l lucreze afară!

Dumnezeu ca să poată crea, să fie rege ca să aibă tot ce-i trebuie și să fie sclav ca să lucreze singur tot ». Nu l-am văzut pe Brâncuși semnându-și lucrările. Tot el spunea că artistul nu are nici un merit în ceea ce face, nefiind decât o smerită unealtă în mâinile Creatorului; cum ar îndrăzni deci să semneze ceva, pe care el este dator să-l prezinte ca născut dintr-o dată, din nimic, căzută din cer sau creat de natură? Splendidă și admirabilă concepție care a dat atâtea opere unice în arta religioasă la toate popoarele și în toate timpurile! L-am întrebat o dată — cum se îndură să-și vîndă lucrările? Mi-a răspuns că aceasta este cea mai dureroasă necesitate, și că nu vinde decât pentru a trăi. Și a mai adăugat: « . . . e ca și cum un părinte și-ar vinde copiii ».

Constantin Brâncuși stătea la Paris de vreo 30 de ani, totuși a călătorit mult, în Anglia, peste ocean, etc. și avea o mulțime de prietenii americane și englezești. Prin 1932 a avut o expoziție la New York, organizată de amicii lui de acolo, fără ca el să se deranjeze de la Paris. Mi-a arătat reportaje, critici și articole în jurnalele americane despre această expoziție, și am rămas uluit! Zeci de mii de persoane au vizitat expoziția lui, și ordinea trebuia menținută cu ajutorul poliției, atât de mare era afluența zilnică! Au fost și proteste în care se cerea să fie oprită această afluență, pentru că în aceste condiții nu se poate vedea aproape nimic. Și totuși, maestrul nu era deloc mulțumit, pentru că își vindea copiii!

Constantin Brâncuși era un aspru critic pentru cei ce se autoapreciau. Din acest motiv judeca pe artiștii din Renaștere, care erau mai importanți decât operele lor. El era sincer convins de necesitatea dispariției autorului în fața operei sale. Pentru reportaje și jurnaliști nu era niciodată ocașă: nu-i plăcea publicitatea. Cînd i-am spus că l-am văzut în Luceafărul fotografiat, gata de drum pentru Paris¹, s-a încruntat și mi-a răspuns: « Cine o fi fost idiotul ăla care mi-a publicat fotografia? ». Se pare că această fotografie nu a fost deloc destinată publicității. Într-o vreme mă duceam în fiecare săptămână să-l vizitez, și se obișnuise cu mine, chiar cred că mă simpatiza puțin, ceea ce la el era lucru rar. Cînd o dată i-am arătat un fel de « Pietă » pe care o lucrasem în lemn, m-a privit neîncredător și m-a întrebat chiar de mai multe ori: « Dumneata ai făcut asta? Și i-a plăcut foarte mult, deoarece m-a îndemnat să continui să lucrez dar să nu ascult observațiile nimănui . . . adăugînd că nu a îndemnat încă pe nimeni să lucreze. Am considerat acest fapt unic și l-am luat drept o mare încurajare. Cînd mă gîndesc că un artist atât de mare ca el, să stea încă departe de țară și să nu caute nimeni să-l readucă? Acum, cînd unui sculptor ca Mestrovici i se dă în Jugoslavia toată cinstea pe care o merită, Constantin Brâncuși stă tot departe de țara lui, și tot așa de neînțeles de ai săi, ca și atunci cînd a fost aproape alungat în străinătate. Artistul acesta, plecat direct din sat, a revoluționat arta, prin păsările lui măiestre, cocoșii lui, peștii etc. ridicați la simboluri filozofice, realizați într-un spirit de dispoziere totală. Înainte de a se găsi pe sine însuși, era capabil de opere michelangioloști și numai profunda sa concepție filozofică de viață l-a îndreptat spre alte realizări, care se identificau cu necesitățile interioare ale sale. Fiind de o virtuozitate unică în prelucrarea pietrei, nimic nu-i sta împotrivă pentru a ajunge un mare sculptor înțeles de toți. Și ar fi putut oricînd face acest lucru, pentru că el știa ce le trebuie oamenilor; totuși a preferat să se realizeze pe el însuși cu riscul de a nu fi înțeles de nimeni; și acesta este un act de eroism. Sînt convins că de la Renaștere încoace, Brâncuși este primul pas serios în evoluția sculpturii. Niciodată un sculptor nu a spiritualizat arta sa așa cum a făcut Brâncuși. Atelierul lui era plin cu blocuri de piatră și de marmură, nelucrate încă. Arătîndu-i într-o zi un bloc de marmură care-mi părea deosebit de frumos, l-am spus că-mi place chiar așa necioplît — și el mi-a răspuns: « tocmai fiindcă este așa de frumos, și n-am găsit încă un subiect care să-l depășească, nu l-am tăiat și-mi place să-l văd așa ».

¹ Fotografia a fost făcută în 1906 în popasul de la Viena.

Omul acesta care se simte atât de mic în fața creațiilor naturii, era artistul care vedea originile artei sale într-un bloc de piatră. Pentru el nimic nu era mai minunat decât viața. Și a adăugat: «Cine poate fi mai fericit decât un măturător de stradă în zorii zilei? Nu vede el cum se trezește viața în fiecare dimineață — cum totul începe să miște pe când el pregătește ziua ce începe — curățind-o? Nu-i minunat? Să stai în mijlocul străzii și să vezi cum totul se învîrte în mijlocul tău și împreună cu pămîntul de sub picioare — se învîrte totul în jurul soarelui — ce poate fi mai frumos, mai minunat? Pentru el «matematica este cea mai înaltă artă, cea mai spiritualizată»¹ Și acest artist atât de evoluat este un credincios: «Nu există artă fără credință; ce monument poate fi mai admirabil decât o catedrală gotică, la care au lucrat alți oameni și artiști și totuși nici unul nu este cunoscut?»

Titanul daltei și al gîndului, care a dat atât lumii, este totuși un român care duce dorul țării sale. În încăperea lui mică, unde are un patefon, construit de el însuși din lemn cu membrane fine făcute tot din lemn, pune adeseori discuri cu muzică populară românească — și ochii îi strălucesc de o fericire copilărească. Odată, întorcîndu-mă din țară, în apropierea Crăciunului, i-am adus de acasă o țesătură românească, o perină tot în același stil și alte cîteva obiecte care purtau sigiliul popular românesc. Maestrul a fost foarte emoționat și mi-a spus zîmbind: «Dumneata ești un adevărat Moș Crăciun, și ce de lucruri frumoase mi-ai adus». Eu am fost mulțumit că i-a plăcut ce-i adusesem și n-am mai așteptat mulțumirile lui. Dacă i se părea vreodată că m-a supărat cu felul lui brusc de a fi, nu mai știa cum să mă mai împace, și mereu spunea: «Acum văd ci că nu mai vii pe la mine!» — și era necăjit; însă eu mă obișnuisem repede cu bruschețile lui — și-l simțeam cît e de bun..

Constantin Brîncuși trăia complet singur și nu-și dorea nici un fel de tovarășă de viață. Era un spirit singuratic care nu se putea manifesta în prezența cuiva². Nu exista subiect pe care să nu-l fi studiat — și cred că în privința asta este unul din cei mai compleți autodidacți. Își gătea singur de mîncare și-și spăla singur vasele. Unei doamne care i se plîngea că neplăcut este să fii silit să speli vasele murdare după ce ai mîncat, i-a răspuns «... Vasele nu-s murdare, că doar nu ai mîncat murdărie, ci mîncare; și apoi ce bucurie mare ai cînd vezi cum scipesc toate vasele albe și curate!» Dar doamna aceea nu simțea deloc ceea ce simțea Brîncuși. Mi-aduc aminte că l-am întrebât odată de ce nu cioplește acel trunchi enorm de copac, care părea atât de uscat? «Uscat, — mi-a răspuns el —, cum să fie uscat cînd eu îl aud cum trăiește, cum respiră; mai ales noaptea pocniturile lui mă trezesc adeseori din somn». Trunchiul ăsta era la el în atelier — avea poate un metru și jumătate și era foarte gros...

După o pauză ceva mai lungă, m-am dus din nou să-l vizitez. M-a primit încîntat, cu vorbele: «Ce-ai pățit? Credeam că nu mai vrei să vii pe la mine — și apoi — Vino să vezi trunchiul dumitale uscat». M-am dus după el și m-a condus în încăperea aceea mică ce-i servea de bibliotecă și de dormitor și am văzut o minune: trunchiul ce-mi părea uscat, fusese transportat acolo și urcat pe un pedestal de piatră — și avea două ramuri verzi înfrunzite — de grosimea unui deget gros; maestrul era mulțumit de uimirea mea. Mi-a spus că l-a cinematografiat zilnic de la primul mugure și pînă la această creștere și era foarte fericit la gîndul unui film unic. Pentru mine era o adevărată minune înfrunzirea aceasta, mai ales că mi-a spus că are acest trunchi de vreo zece ani... Și

¹ Am publicat fișele lui matricole de la Școala de meserii din Craiova pe anii 1894—1899; dintru început a fost notat cu 9 la matematici (Brozianu, Memorial, în Arta, nr. /1976).

² «Într-adevăr îi plăcea să fie singur — adaugă N. Agârbiceanu; însă artistul era dublat de om — de un om care iubea viața mai mult decît orice... și mi-a lăsat să înțeleg că dragostea dintre om și femele era punctul cel mai important al vieții; dar pentru el, lucrul acesta nu trebuia nici odată să deranjeze lucrul lui — care era o altă viață...»

am considerat că este natural ca să se întâmple minuni sub acoperământul acestui om făcător de minuni.

Mă duceam din ce în ce mai rar la el, deși nicăieri nu-mi plăcea mai mult să merg decât în atelierul lui — totuși eram în preajma examenelor de diplomă și eram mult mai ocupat.

Ultima oară când l-am văzut era trist. Mi-a vorbit fără să-l întreb, și judeca aspru răutatea omenească, orgoliul, vanitatea, lăcomia, cruzimea, și spunea că oamenii nu merită să trăiască, dacă nu-și pot da seama de miracolul vieții, și se gîndesc cum să se fure, să se mintă unul pe altul. Mi-a spus pe urmă că fusese invitat să ia parte la o expoziție ce se făcea în Muzeul Luxemburg și a refuzat de mai multe ori, dar că la sfîrșit a trebuit să cedeze și a trimis niște « mobile » de-ale lui. Eu am rămas uimit: cum au primit să expună scaune făcute din trunchi de copaci? Maestrul a rîs și mi-a spus: « dacă-s idiot și nu au înțeles că nu vreau să expun ». În seara aceea am stat mai mult. . . poate simțeam că nu-l voi mai vedea — căci mă pregăteam să mă reîntorc în țară. l-am spus. M-a privit cu invidie și mi-a răspuns: « Dumneata ești fericit, să călătorești cu un tren, să vezi frumusețile pămîntului zburînd în fața ta și la urmă să te oprești în țară! » S-a sculat și după ce și-a răsucit o țigară a pus un disc la patefonul lui cu două doze, și o doină românească începu să curgă încet — iar ochii maestrului erau umezi și strălucitori. Ce plin de dor de țară era Constantin Brîncuși ! Și-am înțeles cît de mult ține omul acesta la țara lui și la români — dar noi,ăștia din țară, nu-l înțelegem și nu-l iubim ! A început să-mi povestească încetîșor, că el nu și-a schimbat cetățenia română deși e de peste 30 de ani în Franța — că au încercat mulți să-l convingă dar n-au izbutit. Ultimul a fost un vice-președinte al consiliului de miniștri francez, care i-a oferit cetățenia de onoare, dar el, Brîncuși, s-a născut român și vrea să moară român !¹

Mă gîndesc dacă arta lui nu este de esență românească, dublată de această filozofie adîncă a vieții? Mă gîndesc unde poate să fie omul acesta unic de care noi românii am avea atîta nevoie, acum cînd valorile românești ar trebui adunate de pretutindeni, nu lăstate răsfirate pe toată fața pămîntului. Fără nici o îndoială că acest Sfarmă-Piatră este unul dintre cei mai evoluți români — și unul dintre cei mai de valoare.

Vorbele lui îmi și acum sînd în urechi:

« Aș vrea ca lucrările mele să se ridice în parcuri și grădini publice, să se joace copiii peste ele, cum s-ar fi jucat peste pietre și monumente născute din pămînt, nimeni să nu știe ce sînt și cine le-a făcut — dar toți să simtă necesitatea și prietenia lor, ca ceva ce face parte din sufletul naturii ».

¹ Cetățenia franceză, din păcate, a cerut-o și i-a fost acordată prin decretul de naturalizare din 13 iunie 1952 (Carnet de identitate francez nr. 3904883 din 9 octombrie 1952)

DAN GRIGORESCU

Episodul american al artei brâncușiene

Imaginea lui Brâncuși, așa cum se desprinde din fragmentele de biografie și din omagiile lirice închinat acestui întemeietor al tradiției moderne a artei este, de cele mai multe ori, aceea a unui mag venit dintr-o veche civilizație, ale cărui mâini trezesc piatra, lemnul, metalul și le dăruiesc viață fără de sfârșit. Un înțelept care meditează asupra adevărilor esențiale ale lumii vizibilului și ale lumii de dincolo de vizibil. Un faur cu priviri de copil, adâncit în sine, într-un univers al formelor primordiale, descifrind armoniile naturii, dându-le viață și înțeles.

Dar cercetările din ultimele decenii au relevat, în chip din ce în ce mai convingător, o trăsătură caracteristică a portretului brâncușian: artistul nu a fost un indiferent la amplele mișcări culturale ale epocii lui. Sculptura brâncușiană nu s-a constituit într-un exemplu, cristalizat în centrul imperturbabil al artei moderne, spre care s-au îndreptat, într-o ploasă reculegere, artiștii acestui secol. Ea s-a plămădit într-o lucidă participare la fenomenul artistic al acestei vremi și, păstrându-și structura esențialmente personală, a reflectat iradiațiile unor curente diverse, unindu-le într-o sinteză profund specifică. Brâncuși ni se înfățișează, tot mai limpede, nu ca un înțelept refugiat în singuratică meditație, ci ca un participant la mișcările care aveau să plămădească arta acestui veac al nostru. De mai multă vreme, Barbu Brezianu a atras atenția asupra faptului că Brâncuși, sosit nu de multă vreme la Paris, a făcut parte dintr-o grupare de avangardă. La Ruche, la sediul căreia se adunau

* Formă revizuită a comunicării prezentate la Colocviul organizat, la 12-13 iulie 1976, la Academia Republicii Socialiste România, în cinstea bicentenarului independenței americane.

nu numai artiști al căror nume va marca, revelator, istoria creației moderne (Archipenko, Lipschitz, Léger, Soutine, Chagall), ci și refugiați politici, protestatari împotriva autocrației și a in justiției sociale.

Cred că, din această perspectivă, istoria difuziunii ideilor brâncușiene în arta americană constituie un capitol din care o cercetare aprofundată ar putea extrage date dintre cele mai semnificative nu numai pentru cronica brâncușiană, ci pentru întreaga istorie a culturii moderne. Un exeget stăruitor al artei brâncușiene, Sidney Geist, furnizează informația că, în ziua înscrierii lui Brâncuși la *École des beaux-arts* din Paris, 23 iunie 1905, în registrul școlii — și imediat după numele tinărului român — apare numele sculptorului american Arthur Lee. Firește, o asemenea împrejurare nu e suficientă pentru a sugera întemeierea unor relații între artistul român și confracții săi din Statele Unite. Chiar dacă aflăm că Brâncuși și Lee au lucrat împreună în atelierul lui Mercié, împrejurarea nu dezvăluie un înțeles decisiv al acestor legături.

Mai vrednic de luare-aminte este, cu siguranță, un alt detaliu aflat tot de la Geist: pe rue du Montparnasse (unde, cum știu, Brâncuși s-a mutat în aprilie 1907), el îl va avea vecin pe Walter Pach, iar în 1908, cei doi tineri vor deveni prieteni. Tinărul pictor, încă din 1909, va fi socotit « un rebel » și prezența lui în cartierul boemei artistice de pe Broadway va fi semnalată, alături de aceea a lui Vachel Lindsay, O'Neill, Hopper, Rockwell Kent, Stuart Davis, Guy Pène du Bois, George Bellows, pentru a explica non-conformismul artistic și politic ce va fertiliza creația unei întregi generații de scriitori și de pictori americani, va putea să-i înlesnească lui Brâncuși cunoașterea mai amplă a fenomenului artistic american. Prieteniei cu Pach îi va datora artistul român întâlnirea cu Arthur B. Davies — care, în deceniul al doilea al secolului, era o personalitate recunoscută de artiști și de critică — și cu tinărul Walt Kuhn, membru al celei dintâi școli americane de artă modernă, « Grupul celor 8 ».

Davies și Kuhn veniseră la Paris, în 1912, pentru a aduna lucrări în vederea organizării unei expoziții internaționale de artă modernă (al cărei model fusese expoziția de la Köln a Sonderbundului: lui Davies îi căzuse în mână un catalog al acestei manifestări și îl convinsese pe Kuhn să lărgască planul inițial al selecției). Milton Brown, autor al unei foarte solide *Istории a Expoziției de la armurărie*, publicată în 1963, citează un fragment dintr-o scrisoare a lui Kuhn care-i mărturisese lui Pach dorința de a « face din această expoziție un punct de plecare al instaurării unui nou spirit în artă, cel puțin atât cât el implică arta americană ».

The Armory Show s-a deschis la 17 februarie 1913. Cuvîntul de deschidere a fost rostit de colecționarul John Quinn, unul dintre cei mai decisi partizani ai artei moderne din America și de aiurea: « Organizatorii... vor să demonstreze că artiștii americani — mai ales tinerii artiști americani — nu se tem și nu au de ce se teme de idelle culturii europene ». Sala era împodobită cu stindarde și cu ramuri de pin: pinul fusese emblema Massachusetts-ului în vremea războiului de independență; expoziția se așeza, astfel, simbolic, sub semnul revoluției americane.

Brâncuși a fost, neîndoindu-ne, unul dintre cei cărora critica și artiștii americani i-au recunoscut, în chipul cel mai deplin, meritul de a le fi înfățișat o direcție hotărîtoare în necesarul proces de înnoire a viziunii artistice. După rîndurile publicate de Apollinaire în cronica la *Salonul Independenților* din 1912, comentariile apărute în revistele de cultură și în ziarele americane cu prilejul *Expoziției de la armurărie* constituie una dintre cele mai importante etape ale recunoașterii internaționale a sculpturii brâncușiene. Semnificativ, arta lui se înfățișa Americii într-un moment de răscruce al afirmării caracterului specific al unei culturi care, așa cum scria pe atunci Hushins Haggood în « *The Globe* » din Boston, « își căuta propriile căi,

nu printr-o simplă coincidență, ci datorită unor nevoi de a se defini pe sine, într-o atmosferă ce caracterizează, deopotrivă, dezvoltarea politică industrială și socială a Americii ». Iar editorialul lui « The New York Times », apărut a doua zi după închiderea lui Armory Show, la 16 martie 1913, îi numea pe artiștii moderni ce participaseră la expoziție (Brâncuși, bine înțeles, printre ei) « veri buni ai anarhiștilor din politică ». Poate că la o asemenea definiție contribuiseră și declarațiile — nu odată retorice — ale unor tineri organizatori. Pentru mulți dintre ei, crengile de pin nu aveau doar o valoare ornamentală, ci simbolizau « renașterea spiritului revoluției americane »; Robert Henri vorbise cu entuziasm despre « independența » pe care o semnificase expoziția, iar Alfred Stieglitz o numise « un strigăt de luptă al libertății, căruia nu se cuvenea să i se pună nici un fel de pedală ».

Numele lui Brâncuși era, natural, pomenit adesea în această înflăcărată polemică, deși sculptura era reprezentată prin atât de puține opere, încât Gutzon Borglum, unul dintre fondatorii Asociației Pictorilor și Sculptorilor Americani, sub ale cărei auspicii se organizase expoziția, se retrăsese în semn de protest.

Polemica dintre conservatorii de felul lui Kenyon Cox și Frank J. Mather, jr. (care, întemeindu-se pe o judecată estetică tipic puritană, osindeau « lipsa de disciplină a artei moderne ») și generația tinăra a impus o re-evaluare a direcțiilor de dezvoltare ale picturii și sculpturii din Statele Unite. În același timp, expoziția marchează un moment care interesează, într-o largă măsură, sociologia culturii americane: ea determină o transformare în structura categoriilor de colecționari de artă din Statele Unite. Vremea în care colecțiile unor multi-milionari de felul lui Andrew Mellon, J.P. Morgan sau Henry Clay Frick se constituiau pe temeiul unor valori certe — gravuri ale lui Rembrandt, picturi de El Greco și de Rubens, panouri de Fragonard și sculpturi renașcentiste — apunea. Colecționarii artei contemporane erau cârturari, asemenea lui Walter Arensberg sau A.E. Gallatin, scriitorii de renume precum Horatio Alger, savanți reputați (de pildă, Albert Barnes), tineri intelectuali care cunoscuseră bine viața culturală a Europei: John Quinn, Arthur Jerome Eddy, soții Eugene și Agnes Meyer. Aceștia vor fi cei dintii iubitori de artă care vor fi convinși de valoarea sculpturii lui Brâncuși și-i vor achiziționa cele dintii piese.

Dincolo de comentariile critice, un fapt petrecut în timpul Itinerării *Expoziției de la armurărie* reflectă, cu siguranță, importanța participării tinărului artist român la cea dintii manifestare de artă modernă americană. Așa cum se știe, de la New York, expoziția a fost dusă la Chicago (24 martie — 16 aprilie) și la Boston (28 aprilie — 19 mai). Pretutindeni, prezentarea ei a fost însoțită de o mare agitație în rândurile artiștilor, ale criticilor și ale iubitorilor de artă. Cele petrecute la Chicago au, neîndoindu-ne, o semnificație aparte: aici, polemicile s-au transformat în adevărate demonstrații de stradă, iar partizanii artei tradiționale l-au ars în efigie pe Matisse, Brâncuși și pe Walter Pach, aflat pe atunci în oraș unde conferența despre direcțiile artei contemporane, așa cum se revelau ele în expoziția de la Institutul de Artă. Împrejurarea dovedește că, dintre toți participanții la această manifestare, cei trei artiști erau considerați a fi cu precădere răspunzători de transformările radicale ale vizionii picturale și sculpturale, el erau acela în arta cărora se descifra îndemnul cel mai hotărât la înnoirea imaginii. Pasionantul studiu al lui Guy Habasque, consacrat lui Armory Show și publicat în « L'Oeil » din februarie 1959, pune la îndemână o bogată sursă de referințe, aptă să sugereze cât de larg a fost ecoul sculpturii Brâncuși în presa cotidiană și în revistele de cultură apărute pe timpul și în perioada ulterioară expoziției.

La scurt timp după închiderea *Expoziției de la armurărie*, Alfred Stieglitz a organizat cea dintii expoziție personală a lui Brâncuși. Încă din 1905, pătimașul partizan al artei noi care era Stieglitz deschisese o galerie de pictură și de fotografie în podul

unei case vechi din centrul New Yorkului, într-o cameră pe care pictorul Marsden Hartley, o numise « cea mai încăpătoare, cea mai mare odăiță de acest fel din lume ». Între pereții acestei odăițe (de fapt, podul întregii clădiri de la numărul 291 de pe Fifth Avenue), americanii se întâlniseră în 1908 cu arta lui Matisse, în 1909 cu Toulouse-Lautrec, în 1910 cu Vameșul Rousseau, în 1913 cu Picabia; la 12 martie 1914, Stieglitz a inaugurat prima expoziție personală a lui Brâncuși. De altminteri, în afara amplei retrospectivă din decembrie 1956 a operei brâncușiene, deschisă la Muzeul de Artă al Republicii, la București, singurele expoziții dedicate sculptorului român, în timpul vieții sale, au fost organizate, de-a lungul anilor, pe pământul Americii.

Aceea din martie 1914, de la « Gallery of the Photo-Secession », a fost urmarea entuziasmului unuia dintre bunii prieteni ai lui Stieglitz, Edward Steichen, care-i împărtășea, fără rezerve, ideile artistice. Steichen fusese, în 1911, cel dintâi american care achiziționase o sculptură de Brâncuși, o versiune în bronz a *Măiestrei*, aceea pe care o cunoaștem dintr-o fotografie, aburită de vreme, din 1911, vechind — tainică — pe un stilp înalt, în grădina lui Steichen, la Voulangis, lângă Paris. Tot pe atunci, în 1912, Arthur B. Davies cumpăraseră o *Coapsă* de marmură, iar în 1913 (probabil pe vremea Expoziției de la Armurărie), Jerome Baker Eddy cumpăraseră o versiune în bronz a *Muzei adormite*, aceea aflată astăzi la Institutul de artă din Chicago, în sălile ce adăpostesc donația Eddy din 1931.

Unul dintre colecționarii de artă al căror nume apare adesea când se urmărește destinul operelor brâncușiene este John Quinn. Cel care susținuse cu atita stăruință organizarea *Expoziției de la armurărie*, iar în 1914, finanțase deschiderea galeriei newyorkeze Carroll, este un pasionat partizan al artei europene și al tinerei arte americane, a cărui contribuție la afirmarea unei mentalități moderne în cultura Statelor Unite este tot mai frecvent menționată de istoricii primelor decenii de artă pe pământul Americii. Quinn a cumpărat 27 de sculpturi și desene de la Brâncuși, dintre care, o bună parte, au fost prezentate, în martie-aprilie 1922, într-o expoziție organizată la « Sculptor's Gallery » din New York. Se pare că el intenționa să întemeieze un muzeu dedicat creației sculptorului român.

De asemenea, Walter Arensberg este un admirator al artei lui Brâncuși, căruia i se datorează constituirea tezaurului de sculpturi ale artistului, adăpostit astăzi de Muzeul din Philadelphia. Vechiul oraș de cultură din Pennsylvania a devenit, mai ales după 1950, dată la care a preluat donația testamentară a lui Arensberg, cel mai important centru artistic de dincolo de Atlantic, din punctul de vedere al prezenței sculpturii brâncușiene.

În 1926, « Wildenstein Galleries » din New York, una dintre cele mai reputeate instituții artistice din marele oraș, a organizat o nouă expoziție personală a lui Brâncuși, cea de-a doua de acest fel deschisă în timpul vieții sculptorului. La sfârșitul aceluiași an, o altă galerie de renume, « Brummer », tot din New York, avea să inaugureze o expoziție Brâncuși, încă și mai cuprinzătoare, în primele zile ale lui 1927: expoziția va fi deschisă la Clubul Artelor din Chicago.

Pentru expoziția de la Brummer, Brâncuși trimisese o *Pasăre în spațiu*, realizată în bronz. Lucrarea și-a dobândit o faimă pentru care sînt, involuntar, răspunzătoare autoritățile vamale americane. Episodul conflictului cu vama din New York e prea bine cunoscut pentru a mai îngădui o relatare pe larg; regretatul Petru Comarnescu l-a consacrat un studiu în care reconstituie momentele — uneori de-a dreptul senzaționale — ale acestei înfruntări între birocrație și artă. Ne vom aminti doar semnificația protestului semnat de un grup de intelectuali americani care au contestat înocinarea tribunalului vamei și care, de fapt, au declanșat această ciocnire, exemplară pentru destinul dramatic al întregii arte din acest secol. Compania de presă dez-

lăncuită cu acel prilej, semnăturile de prestigiu ale celor care apărau viziunea brâncușiană împotriva unor legiuri anchilozate, caricaturile vitriolante (una dintre ele semnată de Saul Steinberg) ridiculizându-i pe membrii tribunalului și pe procuror, constituie una dintre cele mai semnificative pagini ale artei moderne. După cum decizia judecătorească (probabil, pentru prima dată în istoria culturii, valorile artistice se stabileau printr-o hotărâre de tribunal) puncta necesitatea schimbării legilor vamaie — și nu numai a lor — din Lumea Nouă, pentru a deveni capabile să interpreteze neconținutele modificări ale structurilor artistice.

Între 17 noiembrie 1933 și 13 ianuarie 1943, « Brummer Gallery » a organizat cea de-a cincea expoziție personală a lui Brâncuși; artistul român era, atunci, o personalitate al cărei rol determinant în dezvoltarea unei viziuni moderne a sculpturii era recunoscut. Critica de artă americană nu a făcut excepție de la această aplicată operă de cercetare a valorilor brâncușiene: se cuvine, de pildă, semnalată împrejurarea că, în 1933 — anul în care avea să se organizeze cea de-a doua personală de la « Brummer », numeroase reviste de artă au publicat studii ample dedicate artei lui Brâncuși și prezenței sale în muzeele americane. În « The American Magazine of Art » din septembrie, în « The Art Digest » din 1 septembrie, în « The Art News » din 18 noiembrie 1933, în « The Pennsylvania Museum Bulletin » din mai, pentru a le aminti pe cele care mi se par a fi cele mai semnificative, judecățile de valoare sînt formulate cu o justețe ce poate atrage, neîndoielnic, luarea aminte a oricărui autor, al unei necesare culegeri complete de studii brâncușiene. Artistul român sosea, la această a cincea expoziție personală a sa în Statele Unite, precedat de o faimă care nu va înceta să se consolideze de-a lungul vremii.

Începutul îl făcuse Ezra Pound care — în numărul din toamna lui 1921 al rebele « The Little Review », tipărite la Paris — publicase celebrul său eseu despre Brâncuși, în care arta sculptorului român era comparată cu aceea a lui Dante și a lui Guido Cavalcanti; creatorii cărora poetul american li s-a închinat, cucerinc, întreaga viață. Însoțit de 24 de ilustrații, eseuul lui Pound a contribuit, într-o măsură importantă, la păstrarea în actualitate a unei opere ce nu va fi înfățișată publicului francez în lunga perioadă 1920—26. Primul număr al lui « This Quarter », publicat la Paris în 1925, a fost dedicat lui Brâncuși, textele fiind însoțite de un mare număr de reproduceri și de fotografii înfățișându-l pe artist. În martie 1926, sculptorul William Zorach (creator al unei arte ale cărei izvoare sînt foarte puțin apropiate de acelea ale sculpturii brâncușiene) tipărea în revista newyorkeză « The Arts » un studiu de o mare acuitate a observației, proclamînd noutatea viziunii mai vîrstnicului său contemporan.

În iunie 1926, faimoasa « Vanity Fair » propunea să i se acorde lui Brâncuși un loc în *The Hall of Fame*, adevărat Panteon al culturii americane, ceea ce demonstrează cît de profundă era conștiința că sculptorul român jucase un rol însemnat în modelarea concepției artiștilor din Statele Unite. Cîclul acesta, al omagiilor aduse de marile personalități, continuă cu două nume de înalt prestigiu: Carl Sandburg (« Brâncuși pătrunde tainele celor dintîi, celor mai vechi creatori de forme ») și James T. Farrell (« în afară de Shakespeare și Beethoven, se spune că mai există un demonezeu: românul Constantin Brâncuși »). Iar în 1960, unul dintre cei mai reprezentativi artiști ai Americii, sculptorul Alexander Liberman, publică volumul « The Artist in His Studio » în care recunoaște că genul lui Brâncuși a dat aripi și zbor unei părți însemnate a artei moderne.

În ultimii ani, celebritatea lui Brâncuși a atins o copleșitoare înălțime în America: cea ce e cu totul explicabilă: aproape o sută de opere ale artistului sînt adăpostite în muzeele și colecțiile americane (32 dintre ele numai în New York). În mai 1974, o variantă a *Negresei blonde* a fost vîndută la o licitație pentru suma — neatînsă pînă

atunci de vreun artist al acestui veac — de 750 de mii de dolari. « Ceea ce — constată cu dreptate Sidney Geist — face ca, în condițiile creșterii taxelor de asigurare, organizarea unei retrospective cuprinzătoare a creației brâncușiene să devină imposibilă. » Tot mai mulți artiști americani (îndeosebi din tînăra generație) își recunosc îndatoririle față de creația maestrului român. Tal Streeter, de exemplu, a înălțat în Parcul Central din New York o coloană ce ritmează strict aerul și căreia i s-a spus *Coloana infinitului*. Construcțiile de o lapidară arhitectură a formelor geometrice, realizate de Carl André, sînt proclamate de artist drept ecouri ale sculpturii brâncușiene, tot așa precum formele de o inflexibilă severitate ale lui Robert Morris și luminoasele structuri ale lui Dan Flavin (autor, ca și Mark di Suverno, al unui *Omagiu lui Brâncuși*). Iar Christopher Wilmarth a călătorit în 1974 în România pentru a desluși aici miracolul brâncușian de care se simțea atras de mai multă vreme, opera lui revendicîndu-se, neîndoielnic, din sursele sculpturii artistului român.

Ceea ce adaugă un element de adîncă semnificație unor înrîuriri, semnalate mai de mult, asupra unor artiști importanți, José de Rivera, Barnett Newman sau, mai ales, Isamu Noguchi, cel care, în 1927—28, lucrase în atelierul parizian al lui Brâncuși.

Exegeza brâncușiană sporește și ea. Cercetările lui Sidney Geist, ale Athenei Spear, teza de doctorat semnată de Edith Balas (University of Pittsburgh, 1973) continuă o tradiție a studiilor americane, inaugurată cu mai bine de o jumătate de secol în urmă și care a contribuit, într-o măsură însemnată, la conturarea statutului internațional al artistului român.

În vara lui 1974, Muzeul din Philadelphia și cel de Artă Modernă din New York au organizat împreună o expoziție a capodoperelor artei secolului al XX-lea. A fost, s-a spus nu o dată, cea mai de seamă manifestare de artă modernă, de la *Armory Show* încoace, văzută pe pămîntul american. Dar în această amplă desfășurare a formelor și a culorilor ce definea cultura plastică a unui secol, se intra pe sub o poartă cioplită de Brâncuși, asemănătoare cu porțile țăranelor din țara lui. În marea artă a lumii se pătrundea pe sub acest Arc de Triumf al geniului unui român.

ANCHETĂ INDIANĂ

FLORENCE HETZLER

...cu Noguchi, despre Brâncuși și Indore

Brâncuși: un om și un artist puternic, puternic în tăcerea lui solemnă. Noguchi îmi spune azi dimineață că Brâncuși l-a influențat foarte mult, că a ajuns la sculptură pe drumul deschis de Brâncuși, drum pe care l-a urmat în ciuda lui însuși. S-ar părea că odată ce l-ai cunoscut pe Brâncuși sau i-ai văzut opera, nu mai poți fi ca înainte.

Cînd i-am spus că am fost în India, la Indore, pentru a face cercetări asupra «Templului meditației», mi-a mărturisit un lucru pe care-l bănuisem, dar de care nu puteam fi absolut sigură. În 1949, și nu mai devreme, Brâncuși i-a spus lui Noguchi că vizita lui în India (Brâncuși a fost în India în 1938) l-a umplut de amărăciune, că l-a durut și s-a simțit profund jignit că n-a fost primit de Maharajah. Maharajahul era la vînătoare, după cum am aflat de la Dl. Tiwari, administratorul palatului Mianik Bagh, de fapt administratorul tuturor proprietăților Holkarului, inclusiv al Maheshwarului și al celorlalte reședințe. Holkarul era așadar la vînătoare de tigri, dar lui Brâncuși i-a trimis vorbă că nu poate să-l primească pentru că e indispus. În cărțile pe care le-am citit se spune că Holkarul era într-adevăr indispus. Cred însă că indispoziția lui însemna doar că nu era dispus să-l vadă pe Brâncuși, fiind în schimb dispus să vinăze tigri. Brâncuși venise la Indore cu un singur scop: să-și lustruiască păsările și să le găsească un loc potrivit. Dar se pare că «Monumentul meditației» era mai important în ochii lui Brâncuși decît în cei ai Maharajahului. Pentru acesta din urmă el a reprezentat mai mult proiectul unui proiect. Brâncuși i-a împărtășit amărăciunea sa lui Noguchi chiar înainte de plecarea acestuia în India. Poate că dacă n-ar fi fost această ocazie specială, Brâncuși care, după cum știm, era un om cumpătat la vorbă, n-ar fi destăins nimănui faptul că a fost, de fapt jignit de Maharajah și dezamăgit de vizita făcută în India. Din ceea ce am putut afla în India, Brâncuși și-a lustruit păsările, iar cînd a avut la dispoziție o mașină, a plecat. În timpul vizitelor în diferite localități, se pare că a fost foarte impresionat de ceea ce a văzut, în special — din cîte mi s-a spus — de Mandu.

Această izbucnire de sinceritate, această destăinuire privind momentele dezamăgirii, contrastează puternic cu ceea ce declara Brâncuși în 1938. La acea dată ar fi mărturisit unui scriitor și avocat din București¹ că s-a întors entuziasmat din India, unde s-ar fi simțit ca acasă, chiar mai bine... fiind primit de un demnitar deosebit de amabil, amabil și plin de distincție. Ar fi participat la o recepție la

¹ Petre Pandrea, în «Portrete și controverse» (n.r.)

care erau 200 de invitați... De ce fusese în India? Un tânăr hindus, un maharajah, care studiasse la Cambridge și căruia îi plăcea arta modernă, ar fi îndrăgît « Măiastra » și l-ar fi invitat să facă un templu dedicat Măiaștrei, pentru el, o adevărată divinitate. Brâncuși fusese să vadă locurile, să facă planuri, să întocmească un proiect. Anul următor avea să meargă acolo din nou ca să ridice monumentul...

Noguchi cunoaște bine India, dar n-a fost la Indore. A vizitat însă Sancshi, localitate situată la vreo 180 de kilometri de Indore, de asemenea, Ajanta și Hyderabad. Vorbește ca un om căruia această lume îi este familiară și care se simte în largul lui în ea. Modestia și onestitatea cu care se exprimă sînt pe măsura geniului său artistic. Un om mare.

Noguchi observă că s-ar putea stabili o asemănare între ceea ce a însemnat India pentru Le Corbusier și ceea ce a însemnat ea pentru Brâncuși în domeniul arhitecturii. Din ceea ce i-a spus lui Noguchi, reiese că Brâncuși a plecat în India în gînd cu proiectul unui « Templu al păsărilor ». Edificiul urma să fie cvadri-dimensional și în formă de cruce, o construcție cu patru laturi. Noguchi îmi spune că a aflat nu de mult, de la Suzanne Hare, că păsările lui Brâncuși urmau să fie așezate pe trei laturi, a patra latură fiind rezervată pentru o « Rugăciune ».

Noguchi crede că — asemeni lui Le Corbusier, care a realizat în India, la Chandigarh, ceea ce n-a putut face în continentul său — Brâncuși, înzestrat, după părerea lui, în egală măsură pentru arhitectură și pentru sculptură, a privit proiectul de la Indore ca pe o mare ocazie de a-și aplica cunoștințele și de a-și realiza aspirațiile arhitecturale. S-ar putea prea bine ca acesta să fie adevărul. Dar iată că lucrurile se complică. În perioada în care Brâncuși a vizitat Indore, Holkarul (correspondență). Consultat de Holkar, Muthesius n-ar fi sprijinit proiectul lui Brâncuși, fapt care poate foarte bine să constituie o cauză a neexecutării templului. După vizita mea la Indore, am primit o scrisoare de la fiica Holkarului, care susține că monumentul urma să fie un cenotaf pentru soția sa. A doua soție a Holkarului mi-a scris din California că n-a auzit niciodată de acest proiect și că probabil n-a fost executat din cauza situației financiare din acel timp a familiei regale. Înclin să cred că totul n-a fost decît visul unui colecționar de artă pripit, pe care vînătoarea de tigri l-a interesat mai mult decît realizarea monumentului. După vizita făcută la Indore, Brâncuși a considerat că « Templul meditației » sau « Monumentul meditației » sau « Muntele meditației » este un nume mai potrivit pentru proiectul său decît numele de « Templu pentru păsări ». Brâncuși avea să viseze pînă la sfîrșitul vieții la un monument cosmic al meditației.

... Noguchi mai spune că i-a sugerat lui Brâncuși să se gîndească la America și să realizeze acolo ceea ce n-a putut realiza în India. Ar fi încercat chiar să o găsească pe cineva care să-i ofere lui Brâncuși în Statele Unite un teren și o casă pentru un atelier; dar Brâncuși a preferat să rămână la Paris.

Călătoria de la Maheshwar la Indore a fost anevoioasă. Am reușit cumva să ajungem la șoseaua Bombay-Agra. În bezna nopții, camioane supraîncărcate goneau cu toată viteza; care cu boi înaintau îndreptînd spre noi perechi de ochi verzi care, în lumină, păreau fluturi la o ușă cu plasă într-o noapte de vară umedă; oameni trăgînd după ei capre, vite, măgari, cîini, cărucioare și copii, se încrucișau asemeni cusăturilor dintr-o broderie. La un moment dat a trebuit să ne oprim,

în șir, la o barieră. Nu cred că exista vreun tip de vehicul cu roate cunoscut în India care să nu se găsească acolo. În plus, vaci mișcându-se de colo-colo, oameni cărind lemne și vase de apă, oameni împingând cărucioare, oameni trăgând cărucioare, vite trăgând căruțe și trase de căruțe, capre legate două câte două în mari turme, porci traversând șoseaua printre camioane uriașe, cățeluși și cîini mari, găini și pui mittei și sfîrșiți, și bivoli cu nemiluita, căci bivolii sînt deosebit de numeroși în Maheshwar. Și toate acestea pe o șosea neluminată, deși, trebuie să recunosc, la barieră cineva aprinsese un mic felinar, care era vizibil, dacă reușeai să privești peste oamenii și vacile de pe dreapta.

În fine, plină de praf, obosită, dar fericită, am ajuns în camera mea din Lantern de pe Yeshwant Road, stradă purtînd numele Holkarului. În cameră mi-au ținut tovărășie două șopîrle și o pereche de vrăbiuțe. În timpul nopții am auzit bufnițe tipînd și m-am trezit în croncănitul a mii de ciori. Mi s-a părut că e toamnă, că aud sunete care, la sfîrșitul lui august, se răspîndesc peste cîmpiile de la Cape Vincent, New York. Am auzit și păsările din camera mea ciripind vrăbiilor care se aflau de partea cealaltă a ferestrei și pe coridoarele hotelului.

3 ianuarie 1976

Ziua aceasta începe la Indore și se va termina la Delhi...

L-am sunat pe dl. Tiwari ca să-i solicit o întrevvedere, pentru că el a fost cel care mi-a spus, la sfîrșitul primei mele vizite la Indore, că Brâncuși nu numai că a vizitat Mandu, dar a fost profund impresionat de acest loc.

Aveam o lungă listă de lucruri pe care voiam să le aflu de la dl. Tiwari. La unele dintre întrebări am primit răspunsuri prompte. Dl. Tiwari mi-a promis că-mi va trimite fotografiile păsărilor și, într-adevăr, le-am și primit, dar în privința plecării lui Brâncuși la 27 ianuarie mi-a spus că dovada se afla într-o scrisoare personală pe care nu mi-o poate pune la dispoziție. Holkarul era, din păcate, într-adevăr la vinătoare și, după toate probabilitățile, a dat ordin ca lui Brâncuși să i se spună că nu se simte bine. Conform informațiilor deținute de dl. Tiwari, Brâncuși n-a fost nici la Ujjain, nici la Sancshi.

Mircea Eliade afirmă că templul urma să fie tăiat într-un munte; faptul ar putea însemna, după părerea lui Tiwari, că el urma să fie ridicat la Maheshwar, unde există munți. Acesta era de altfel locul de rugăciune al Holkarilor, mai multe temple, palate și sanctuare de-ale lor se află acolo, și ar fi fost în firea lucrurilor ca monumentul să fie înălțat la Maheshwar. Soția Holkarului a murit în Franța și rămășițele ei pămîntești au fost aduse la Maheshwar unde sălașul crematoriului ei, pe care l-am vizitat, se află și astăzi. Un gardian păzește locul 24 de ore din 24. În interior se află altarul lui Shiva, cu bivolul și lingamul ritual. Am văzut și bustul în marmură al primei soții a Holkarului în spatele încăperii, unde stă de veghe paznicul.

În orice caz, la Maheshwar sînt munți. Cresc smochini, și arbori de tek; este apă, liniște, curge un riu sfînt; și pretutindeni sanctuare, temple, de-a lungul trecătorilor din munți. Rezumînd observațiile mele despre « Monumentul meditației »: 1. Primul proiect a fost influențat de elemente ale porții lui Brâncuși și probabil atît de budism (virful rotund), cît și de hinduism (cele patru laturi). Un element hindus este probabil faptul că păsările urmau să fie plasate înăuntru, dar un element nehindus era ideea ca fiecare pasăre să ocupe un perete separat urmînd ca « Rugăciunea » să se afle pe cea de a patra latură (după cum i-a spus lui Noguchi Dna Coggeshall), sau ca în mijloc să fie plasat « Regele regilor ».

În românește de RODICA TINÎȘ

Refăcînd cu pietate itinerarul lui Brîncuși la Indore și prin ținutul învecinat, spre a-și vedea reconfirmate intuițiile și a afla, eventual, noi date, cercetătoarea americană Florence Hetzler, de la Universitatea Fordham, New York — a întreținut totodată o bogată corespondență cu felurite personalități a căror prezență în India ar fi putut intersecta drumurile artistului român pe acele meleaguri. Pitorească și neașteptată este scrisoarea muzicianului indian Vushnudass Shiralî, din Bombay, care evocă nu o întîlnire indiană cu Brîncuși, ci o vizită pariziană, făcută în atelierul marelui maestru. Laconică, dar revelatoare pentru mai puțin cunoscutele traiectorii ale sculptorului, este nota de răspuns a arhitectului german Eckhart Muthesius, venind să confirme faptul că Brîncuși a peregrinat de la Indore spre Mandu. Publicăm în traducere aceste documente, pentru care mulțumim doamnei Florence Hetzler.

Berlin, 16 ianuarie 1976

«... regret că nu am avut plăcerea de a vă întîlni cu prilejul vizitei pe care ați făcut-o în Germania, căci sînt în posesia multor fotografii făcute în India. Brîncuși și cu mine am fost împreună la Mandu de cîteva ori, și am o fotografie cu el la Mandu. . .

După părerea mea, Brîncuși n-a suferit nici o influență de la Ujjain. V-aș fi recunoscutor dacă mi-ați putea spune dacă Brîncuși a fost la Indore mai mult decît o singură dată. Maharajahul Yeshwant Rao Holkar (Bala Sahee) a discutat proiectul [Templului Meditației] cu mine. . .

ECKHART MUTHESIUS

Bombay, 18 februarie 1976

«... Privitor la informația pe care mi-ați cerut-o în legătură cu Brîncuși, vă pot spune că n-am avut plăcerea să-l întîlnesc în India și nu cunosc pe nimeni care să-l fi întîlnit în India. Am avut în schimb prilejul să fac cunoștință cu Brîncuși la Paris în 1934. Dacă ceea ce am să vă spun în cele ce urmează va fi util pentru scopul cercetării Dumneavoastră, îmi va face plăcere să știu că v-ați folosit de mărturia mea.

Era în iunie 1934. Îndeplineam funcția de director muzical a trupei Uday Shankar Company of Hindu Dancers and Musicians. Tocmai ne întorseserăm la Paris după un turneu de-a lungul și de-a latul Statelor Unite ale Americii. Urma să dăm o săptămîină întreagă reprezentații la sala Pleyel. Cam aceasta era cadrul.

Un foarte bun prieten al meu, Jim Ede, care se afla în strînsă legătură cu galeria londoneză Tate Gallery, îmi scrisese recomandîndu-mi să mă duc la Brîncuși, pe care el, Jim, îl cunoștea foarte bine, și să-i cînt muzică indiană la el în atelier. M-am dus așadar la adresa cunoscută, 11 Impasse Rosnin, prin rue de Vaugirard. Era în 11 iunie 1934. Aveam cu mine instrumentul meu muzical, sitarul. M-am prezentat lui Brîncuși drept prietenul lui Jim Ede, iar Brîncuși s-a arătat încîntat de a putea face cunoștință cu un muzician din India. Atelierul era o încăpere mare în care erau cuprinse toate — atelierul propriu-zis, dormitorul-cameră de zi, și o bucătărie-foaie. Puteam fi văzute o sculptură foarte înaltă, de cîțiva metri, o pasăre foarte înaltă și ea, și alte lucrări. Am băut împreună coniac și cafele și am gustat dulciuri de patiserie, întreținîndu-ne despre arta indiană și despre situația politică din India din acea vreme. Apoi, timp de o jumătate de oră, l-am cîntat la sitar. Mi-a exprimat recunoștința sa; la plecare, eram fericit de a fi putut să-l întîlnesc pe Brîncuși. »

VUSHNUDASS SHIRALI

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

« HANNIBAL » de EUGEN JEBELEANU recenzat la Budapesta

În numărul său din decembrie 1976 revista budapestană de literatură universală *Nagyvilág* consacră o amplă recenzie traducerii în limba maghiară a volumului *Hannibal* de Eugen Jebeleanu, traducere semnată de tînărul poet clujan Király László și apărută în 1975 sub îngrijirea editurii Kriterion din București. Autorul recenziei, criticul și istoricul literar Kántor Lajos (redactor al revistei *Korunk* din Cluj și coautor, alături de Láng Gusztáv al apreciatei și mult discutatei *Istории a literaturii maghiare din România dintre 1945 și 1970*), reamintește, în preambul, că Eugen Jebeleanu, care se numără de mai multe decenii printre prietenii literaturii maghiare, a publicat acum mai bine de un sfert de veac « Poeme maghiare » și că îl datorăm versiunea românească a poemului « János Viteazul » de Petőfi. Dacă multe poezii ale lui Jebeleanu au fost traduse dealungul anilor în limba maghiară — citim în *Na yvilág* — volumul de față constituie totuși o veritabilă revelație, el demonstrînd dimensiunile reale ale talentului marelui poet, dincolo de granițele limbii sale. Traducătorul și-a forjat un limbaj poetic cu valențe deosebite, asimilînd tradiții recente ale liricii maghiare — de factură sobră și virilă — îndeosebi potrivit înțelegerii și transpunerii poeziei lui Jebeleanu.

Schițînd personalitatea lui Jebeleanu, autorul recenziei subliniază apartenența scriitorului la aceeași generație de mari talente poetice, Miron Radu Paraschivescu, Geo Bogza, sau Radu Boureanu, cu toții buni cunosători și prieteni ai literaturii maghiare care, asemenea confrăților maghiari Radnoti sau Illyés, păstrează vie amintirea anilor negri; antifascismul lui Jebeleanu nu se poate limita la relația față de o realitate istorică, ci se transformă într-o atitudine poetică, în care sensibilitatea, deosebit de acută, operează, la nivelul metaforei, trimițînd conexiuni neașteptate de la trăirile, și evenimentele actuale — la trista amintire a trecutului, ca în poezia « Semiramida » dedicată lui Geo Bogza. « Poezia de factură socială a lui Jebeleanu poartă amprenta unui glas liric înfierbîntat, propriu numai celor mai mari, celor mai adevărați poeți » — susține recenzentul din *Nagyvilág* subliniînd că Idealul social al poetului nu tolerează speculația imorală cu idei și atitudini, refuzînd deopotrivă refugiul în confortul mic-burghez, și izolarea de treburile cetății. « Lume apropiată de om și totuși atîngînd nivelul universalității » — poezia lui Jebeleanu ne este apropiată prin caracterul ei profund umanist.

Trecînd în revistă calitățile cu adevărat creatoare ale tălmăcirilor lui Király László autorul arată că, pe lîngă impecabila exactitate lexicală, gramaticală și metrică, se cuvine a fi apreciate la dreptul lor valoare acele invenții deosebite de inspirație care, fidele miezului unui limbaj poetic specific, prin originalitate și naturalitatea lor, conferă versiunii maghiare toate atributele unui eveniment artistic major.

ANDOR HORVÁTH

O revistă sovietică despre poeți români contemporani

Revista sovietică «Literatura contemporană în străinătate» («Sovremennaja Hudojestvennaia Literatura na rubejom»), care-și propune să popularizeze prin articole și recenzii cele mai de seamă creații ale literaturii universale contemporane, a publicat recent un număr tematic, închinat problemelor poeziei și mai ales dezvoltării contemporane a poeziei. Un articol de privire generală despre poezia română actuală prezintă în acest număr poetul Kiril Kovaldji, cunoscut traducător din literatura noastră, eseist și critic, care a comentat nu odată fenomenul literar românesc în paginile publicațiilor sovietice.

Afirmînd ca punct de pornire în prezentarea pe care o face, ideea că «poezia română continuă să se dezvolte în chip intens, în comparație cu nuvelistica și dramaturgia», Kiril Kovaldji citează o serie de titluri de volume și culegeri poetice, apărute în ultima vreme, remarcînd prezența în acest proces de afirmare poetică a scriitorilor de toate vîrstele și generațiile. Reamintînd nume și opere poetice cunoscute cititorilor din Uniunea Sovietică, autorul își propune să discute în cadrul articolului său mai ales despre acei poeți și acele culegeri poetice care sînt mai puțin cunoscute sau cu totul necunoscute în URSS. Articolul capătă astfel caracterul unei suite de micromedaliaoane, prezentînd cîteva din personalitățile marcante ale mișcării poetice din țara noastră.

Ca un exemplu de activitate creatoare rodnică, intensă, Kiril Kovaldji citează în primul rînd numele lui Ștefan Augustin Doinaș: «Creația lui Doinaș, scrie criticul sovietic, se distinge printr-un mare rafinament poetic. Cu toate că este riscant să caracterizezi în cîteva cuvinte personalitatea originală a unui poet, mi-aș îngădui să spun că în poezia lui respectul față de tradițiile versului clasic se îmbină în chip strălucit cu un metaforism din cele mai complicate în spiritul liricii celei mai moderne.

E un poet care trăiește intens contradicțiile veacului XX, care cuprinde în sufletul său angoasele, bucuriile, năzuințele, toate problemele ce frămîntă pe omul contemporan, la care omul contemporan cugetă».

Ion Caraion este prezentat cititorilor sovietici ca «un poet talentat, reprezentant al acelei generații frămîntate ce a cunoscut focul războiului, pentru care dramele istoriei continuă să fie și astăzi mai actuale decît avatarurile individuale».

Vasile Nicolescu, este mai curînd apropiat de generația mai tînără, de generația post-belică. Apropierea o stabilesc «bogăția de imagini, culorile vii, contrastante, setea imensă de cunoaștere», conchide Kiril Kovaldji.

Articolul se încheie cu o serie de observații pertinente asupra creației celor mai tineri poeți, a generației ce se impune tot mai puternic în ochii cititorilor, în comentariile criticii, precum Florica Mitrol, Mircea Florin Șandru și alții.

TATIANA NICOLESCU

Puncte de vedere în germanistica actuală

Sub îngrijirea lui Dietrich Papenfuss și Jürgen Söring, în editura Kohlhammer (RFG) a apărut anul acesta un foarte interesant și masiv volum cu titlul « Recep-tarea literaturii germane contemporane în străinătate », volum care conține contri-buțiile a 42 de germaniști din întreaga lume la colocviul organizat de fundația Alexander von Humboldt în octombrie 1975 la Ludwigsburg. Spre deosebire de alte întruniri de acelaș fel, specificul acestui colocviu a constat, după cum a precizat dr. Heinrich Pfeiffer, secretarul general al fundației, în faptul că aici s-au discutat cu precădere probleme ale germanisticii din afara țărilor de limbă germană.

Cartea se structurează în trei mari capitole. Primul (« Știința literaturii, germa-nistica și studiile germane. Încercarea unei delimitări în teorie și practică ») cuprinde patru referate cu caracter teoretic, în care autorii încearcă, fiecare în felul său, să stabilească coordonatele posibile ale germanisticii viitoare. Binecunoscut și cititorilor români prin lucrarea sa *Istoria literaturii germane*, tradusă la noi, profesorul Fritz Martini de la Universitatea din Stuttgart consideră în referatul care deschide volumul (« Marea neliniște în știința literaturii »), că nu există, propriu-zis, metode proaste și bune de investigație literară, ci doar metode adecvate sau inadecvate, și aceasta cu atât mai mult, cu cât sfera de cercetări s-a lărgit considerabil, încorporind și produse ale subliteraturii: numai pornind de la text se poate opera alegerea metodei. Martini mai subliniază că, deși interpretarea imanentă a operei literare a avut și are o importanță metodică și didactică, prin aceea că indică un mod atent și exact de lectură, stabilind legăturile dintre părți și întreg, ea nu trebuie să-și revendice exclusiv dreptul la analiza unui text literar. Legat de aceasta, profesorul Karl Otto Conrady (Universitatea din Köln), investigînd cu minuție situația germanisticii germane, notează: « Există diferite modalități de cercetare, diferite posibilități de abordare a textului. Această diversitate este productivă, și nu fiecare cercetare realizează ceea ce ar fi necesar pentru a oferi o imagine completă a textului. Este însă nevoie ca felurile metode de lucru să fie conștiente de propriul lor deficit în ceea ce privește Idealul unei înțelegeri complete, ori să se încerce prin discursul științific clarificarea acestui fapt. Esențial este însă ca semnificația problematicii social-umane și Ideologice să nu fie ocolită, deși Conrady atrage aici atenția asupra riscurilor unei interpretări lipsite de un fin discernămint. Totodată, una din impor-tantele sarcini ale germanisticii (și nu numai ale ei) rămîne de a verifica în ce măsură opera considerată clasică, a cărei valabilitate pare eternă, reprezintă « proiecția unui ansamblu de Idei normative a unei societăți anumite ». Trebuie, cu alte cuvinte, luată în considerație istoricitatea literaturii, iar opera de artă se cere confruntată, în ultimă instanță, cu situația socială, politică și culturală existentă, care orientează într-un anume fel receptarea. Această problemă este schițată și de Hans Mayer.

fost profesor la Universitatea din Tübingen, de data aceasta pe baza unui caz particular, referatul purtînd titlul: « Goethe în secolul 20. Germanistii și Goethe ».

Cel de-al patrulea referat, aparținînd profesorului Eberhard Reichman (Universitatea Indiana din SUA) delimitează, uneori exagerat, situația germanisticii din afară de cea a țărilor de limbă germană. Deosebiri apar în primul rînd datorită condițiilor specifice ale țărilor respective, dar explicația este insuficientă, întrucît ea este aplicabilă chiar în cadrul germanisticii germane, luînd în considerație, spre exemplu, RDG și Austria. Este însă de la sine înțeles că între filologia limbii materne și cea a unei limbi străine trebuie să existe deosebiri fundamentale, și aceasta chiar și numai pentru faptul că receperea limbii străine se produce diferit de cea a limbii materne. Întrebarea pe care o ridică lucrarea lui Reichmann este, la urma urmei, dacă germanistica străină se îndepărtează de cea germană, sau invers, cea din urmă se retrage într-un fel de exil. Autorul optează pentru o conciliere, care nu i se pare, în ciuda afirmațiilor anterioare, improbabilă.

Partea a doua, « Receptarea literaturii germane mai noi în străinătate » tratează probleme fundamentale ale traducerii precum și relațiile dintre literatura germană și cea a altor țări. Este interesant de remarcat că dintre cele șase articole care abordează ideea traductibilității, trei aparțin unor cercetători japonezi. Acest fapt, credem, nu este întîmplător, căci traducerea din germană (în cazul de față) în japoneză, ridică niște dificultăți aproape de netrecut, sistemul celor două limbi fiind total diferit: japoneza nu cunoaște conjugarea personală a verbelor, nu are posibilitatea să neutralizeze în mod obiectiv un enunț etc. Hikaru Tsuji de la Universitatea din Tokio dă ca exemplu, în articolul său « Probleme ale traducerii din germană în japoneză la Franz Kafka » propoziția: « Aceasta este o carte », care oricît de curios ar părea, este intraductibilă ca atare, pentru că traducerea va conține în mod obligatoriu și indicația, inexistentă în propoziția originală, că aceste cuvinte sînt rostite de un bărbat sau de o femeie, în fața unui public sau într-un cerc intim, că vorbitorul este o persoană care se exprimă politicos, neglijent ori în felurite alte chipuri. Conotația, în acest caz, nu este prea săracă, ci prea bogată, abatere la fel de gravă pentru o traducere. Tonul general al acestor referate nu este însă, pînă la urmă, pesimist, după cum s-ar putea deduce, iar traducătorii, indiferenți la concluziile cercetătorilor, traduc în continuare. În fond, după cum spune profesorul danez Leif Ludwig Albertsen, « există o serie de procese, care în principiu sînt imposibile, dar care în practică se petrec foarte firesc. Cunoscută este discuția care se poartă în jurul zborului unui soi de albine păroase, a bondarilor. În principiu bondarul n-ar trebui să zboare, în practică se dovedește însă că zboară. Bondarul zboară, fără a lua în considerație reflecțiile de natură teoretică. Dacă bondarul ar sta să se gîndească, dacă și-ar pierde inocența existențială, atunci nici n-ar mai apuca să zboare ». Pe de altă parte, Albertsen nu crede în posibilitatea efectivă a traducerii unui text literar înțelegînd prin aceasta traducerea filologică.

El consideră însă că acest tip de traducere nu este necesar, atîta timp cît un scriitor poate să recreeze, nu să traducă o operă. Recrearea unui roman, a unei piese sau a unei poezii este infinit superioară oricărei transpuneri, fie ea cît de minuțioasă, și reprezintă un factor cultural de covârșitoare importanță.

De la această problemă la cea a receptării traducerilor este doar un pas. O serie de articole din cadrul acestui capitol se ocupă de modul în care a fost și este primită literatura germană în alte țări. Profesorul Mihai Isbășescu (Universitatea București), reprezentantul țării noastre la colocviul de la Ludwigsburg, figurează în volum cu un deosebit de interesant referat, în care face o expunere amplă a situației traducerilor din germană în R. S. România. Mihai Isbășescu distinge trei faze ale receptării unei literaturi străine: contactul prin lecturi în original sau traducere, ca prim moment, apoi selectarea și integrarea anumitor teme și orientări în circuitul cultural existent și, ca ultimă fază, prelucrarea creatoare a acestora în literatura autohtonă. Autorul exemplifică convingător aceste trei faze pe baza a numeroase traduceri din literaturile de limbă germană, subliniind deosebitul interes de care se bucură acest act de cultură în țara noastră. De altfel, *Index Translationum* editat de UNESCO situează România printre primele țări din lume în ceea ce privește numărul mare de traduceri realizat în ultimii ani și această stare de fapt, precizează Mihai Isbășescu, se datorează unei judicioase politici editoriale care a inclus în planul său aproape tot ceea ce este valoare autentică « în cadrul orientărilor moderne ale literaturii universale contemporane, de la naturalism, simbolism și expresionism pînă la existențialism, suprarealism, teatru absurd (. . .) »

România mai este pomenită și în referatul profesorului Zoran Konstantinović, de la Universitatea din Innsbruck, care tratează problema « iradierii literaturii germane în sud-estul Europei ». Toate articolele la acest capitol, abordînd receptarea literaturii germane în țările scandinave, Europa răsăriteană, Balcanii, Asia Mică, America de Sud ș.a. oferă cititorului posibilitatea de a-și face o imagine nu numai despre literatură tradusă, ci și despre condițiile social-economice, politice și culturale, specifice țărilor respective, precum și despre criteriile de selecție cu care se operează.

Partea a treia a volumului, « Probleme și personalități ale literaturii și stilului literaturii germane în secolul 20 », cuprinde studii privind literatură un text, referate care abordează din unghiuri diverse operele lui Thomas Mann și Rilke, comemorați anul trecut în cadrul UNESCO (de semnalat aici contribuțiile lui Her- man Meyer și Mamoru Kojima despre Rilke), precum și referate care dezbate relația literatură-realitate pornind de la expresionism și pînă la Peter Weiss și romanul german contemporan (Manfred Durzak : « Cu privire la situația romanului german actual »).

Există, poate, după cum remarcă Dietrich Papenfuss și Jürgen Söring, o anumită ironie în faptul că volumul se încheie cu referatul scriitorului australian Rainer Taeni, avînd titlul « Ardeți literatura secundară ! ». Avem însă convingerea că această

carte, care reprezintă o contribuție importantă în domeniul germanisticii, va stimula (incluzînd chiar punctul de vedere extrem din final) un dialog rodnic între germaniști din întreaga lume, permițînd deschiderea unor noi perspective în această disciplină și dînd posibilitatea revizuirii unor puncte de vedere mai vechi.

ALEXANDRU AL. ȘAHIGHIAN

Traduceri din literatura română în U.R.S.S.

Ce se mai traduce din literatura română în Uniunea Sovietică?

Iată o întrebare pe care și-o pun probabil mulți dintre scriitorii noștri dornici să afle dacă vreuna din operele lor sau ale colegilor lor este în curs de a fi tălmăcită sau s-a și tălmăcit în limba rusă sau în vreuna din cele 74 de limbi cîte se vorbesc pe teritoriul Uniunii Sovietice. Și poate că și-o pun și unii cititori dornici să se documenteze asupra rezonanței tot mai largi a literaturii noastre dincolo de hotarele țării.

Numeroase sînt cărțile de literatură română în curs de apariție în URSS sau figurînd în atenția diferitelor edituri sovietice.

O noutate editorială, am putea spune de ultimă oră, este publicarea în limba rusă a voluimului « Principii de literatură comparată » a lui Alexandru Dima. Se cuvine semnalată nu numai apariția ca atare dar și faptul că acest volum se publică într-o colecție specială a editurii « Progres » pe care o inaugurează și că este prima carte de istorie literară aparținînd unui scriitor român ce vede lumina tiparului în Uniunea Sovietică.

Tot mai accentuat este interesul cititorilor și editorilor sovietici față de proza noastră contemporană. Se pregătește o antologie a nuvelei românești în două volume la Editura Progres din Moscova. Aceeași editură anunță printre cele mai apropiate apariții romanul lui Alexandru Ivasiuc, « Apa », în tălmăcirea Tatlanei Ivanovna și a lui Kiril Kovaldgi. La Talin urmează să vadă în curînd lumina tiparului tălmăcirea estoniană a romanului lui Laurențiu Fulga « Moartea lui Orfeu ». În lucru este și traducerea ucrainiană a romanului lui Platon Pardău « Ore de dimineață ».

În aceeași sferă de preocupări se înscrie și publicarea lui D.R. Popescu « Duios Anastasia trecea » de către revista Inostrannaia Literatura (numărul 2/1977). Traducerea aparține Lilei Dolgușeva care a mai făcută cunoscută cititorilor sovietici și o altă carte a scriitorului român, « Vinătoare regală ». Merită cuvinte de laudă iscusința cu care ea a transpus în limba rusă melodia aparte a textului românesc, română poezie profundă și tragică a nuvelei « Duios Anastasia trece ». Era un examen

greu la care s-a prezentat această tină ră traducătoare și pe care l-a trecut cu succes dovedind nu numai perfecta cunoaștere a limbii române dar și maturitate și iscusință în « recrearea » în limba rusă a textului original.

Tălmăcirea este precedată de o prezentare semnată de prozatorul sovietic Ion Druță. Cuvintele vibrante și pătrunzătoare în care se evocă personalitatea literară a lui D.R. Popescu, dau acestei scurte prefețe un caracter cu adevărat poetic și demonstrează o profundă înțelegere a artei scriitorului român.

Pentru Ion Druță nuvela lui D.R. Popescu se asociază literar, în planul galeriei tipologice, cu literatura tinărului Gorki trăind sub îndemnul acestuia « Să cântăm slavă nebuniei celor viteji ». Nuvela lui D.R. Popescu este pentru Ion Druță « o minunată baladă închinată unei tinere învățătoare ce a avut curajul de una singură să redea țării pe eroul căzut în luptă ».

Prozatorul sovietic subliniază pe bună dreptate că « nivelul artistic al fiecărui scriitor este definit de categoriile și nivelul problemelor pe care și le propune să le rezolve. Lucrul cel mai important este să mergi în creație mereu în linie ascendentă, de la complex la foarte complex, să nu fii cuprins de îndoială cu privire la necesitatea acestei continui mișcări pentru că în acest caz, camuflând cu abilitate repetarea ideilor și a culorilor vei prezenta drept noi lucruri vechi . . . Numai cărțile născute moarte se așează ordonat una lângă alta pe rafturi, cărțile vii intră furtunos în viață, cresc una din alta ca niște ramuri puternice de copac, iar copacii precum se știe cresc numai în sus, năzuind spre lumină și soare . . . Cărțile lui D.R. Popescu sînt cărți vii care cresc una din alta, preiau tonalități culori, probleme, le trec de la una la alta sau le și dezvoltă și toate precum copacii se îndreaptă în sus, mereu în sus spre înălțimi ».

Haga : Premiu internațional pentru traduceri conferit unui scriitor român

La Haga, un jurlu, alcătuit din nouă dintre cel mai distinși scriitorii olandezi și prezidat de poetul Dolf Verspoor, a recomandat în unanimitate ca, pe 1976, Premiul pentru traduceri literare « Martinus Nijhoff », care de obicei se împarte între doi candidați, să răsplătească, nedivizat, realizările de excepție ale unui scriitor român. Este vorba de H.R. Radian, care — după ce s-a făcut cunoscut prin numeroase tălmăcirii din engleză, germană, spaniolă și portugheză — a tradus direct, din original, nu mai puțin de 16 lucrări dintre cele mai reprezentative pentru literatura clasică și modernă, precum și pentru istoria gândirii, literelor și artelor din Țările de Jos. Spre a ilustra contribuția adusă prin apariția acestor scrieri — atît la îmbogățirea literaturii noastre de traduceri, cît și la o mai apro-

fundată cunoaștere a aportului vrednicului popor olandez la tezaurul culturii universale—este suficient să fie amintite doar câteva titluri: *Camera obscură* de Hildebrand, *Max Havelaar* de Multatuli, *Erasm* și *Amurgul Evului Mediu* de Johan Huizinga și *Meșterul Rembrandt* de Jan Mens.

Premiul, a fost înmănat laureatului în cadrul unei solemnități ce s-a desfășurat în marea sală de consiliu a Primăriei noi a Municipiului Haga, în prezența ambasadorului României și a atașatului cultural român. Este prima dată că distincția a fost decernată unui român și evenimentul a reținut atenția lumii culturale olandeze și belgiene, prilejuind ample reportaje în presă și organizarea unei săptămâni românești, în programul căreia au figurat o suită de dansuri populare românești executate de International Folkloristisch Danstheater din Amsterdam, o emisiune TV despre România, emisiuni românești la radio, precum și concerte de muzică românească populară și cultă la Haga și la Amsterdam.

Instiuit în urmă cu 22 ani, premiul « Martinus Nijhoff » se deosebește de premile pentru traduceri literare acordate în țara noastră, precum și de majoritatea celorlalte premii similare existente în lume prin aceea că este un premiu internațional. El poate fi conferit deopotrivă cetățenilor olandezi și străinilor, și poate recompensa fără deosebire atât talmăcirile în olandeză cât și cele din olandeză. Dintre cei 35 laureați ai premiului, 14 sînt scriitori străini, iar 21 olandezi sau belgieni de expresie neerlandeză. Este evident deci că, în practică, premiul urmărește să stimuleze pe traducătorii de peste hotare care, în cazul literaturilor utilizînd limbi de mai restrînsă circulație, reprezintă adesea factorii cheie, nu numai în privința execuției traducerilor, dar și în privința semnălării oportunității, a inițierii și susținerii operelor în noi versiuni înaintea editurilor.

I. C.

Doi scriitori estonieni despre România

Călătorie în doi se cheamă volumul publicat la Tallin de scriitorii estonieni, Lili Promet, cunoscută prozatoare și Ralf Parve, poet și dramaturg reputat. Este un volum de impresii de călătorie în care un număr mare de pagini este închinat României, alături de altele evocînd drumuri prin Polonia, Jugoslavia, Ungaria.

Orice reportaj de călătorie este interesant și prin cantitatea de informație pe care o furnizează, dar mai ales prin optica autorului, — cum anume, ce anume înregistrează el din realitatea cu care vine în contact, ce anume selectează din ceea ce vede. Lucrul este cu atât mai interesant cînd este vorba de un ochi străin, a cărui receptare are avantajul noutății. Întîlnirea are în acest caz un caracter inedit și îngăduie selecții și comentarii surprinzătoare uneori pentru noi ceilalți, deprinși prin contact cotidian cu aceeași realitate pînă la banalizarea impresiilor.

@Asociația Ziariștilor Independenți din România

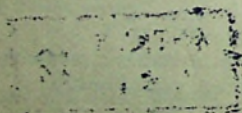
Orice reportaj este revelatoriu în egală măsură și pentru personalitatea călătorului, a autorului, care se dezvăluie și se autodefiniște prin ceea ce i-a plăcut mai mult, l-a impresionat mai mult, l-a făcut să vibreze în măsura mai mare.

Pe acest plan, personalitatea literară și umană a celor doi autori, Lili Promet și Ralf Parve — se dezvăluie din plin în timpul întâlnirii cu România, ca o personalitate de esență poetică. În traseele românești ale celor doi călători — Bucureștii, valea Prahovei, apoi litoralul, cu Histria, Constanța, Mangalia, ei se manifestă continuu ca doi căutători de frumos, ca doi oameni care știu să vadă și să prețuiască frumosul, fie că este vorba de peisajul romantic al Carpaților, impresionant prin liniile sale arcuite semeș spre înălțimi, lucru insolit pentru ochii deprinși să vadă întinderi nesfârșite, fie că este vorba de pământuri adânc marcate de istorie, încremenite în trecut, precum Histria. Receptarea este adesea cromatică. Cenușiul unei dimineți de toamnă, albastrul apei bățind țărnul la Histria subliniază melancolia grea, de veacuri, ce stăruie asupra ruinelor. Verdele pădurilor asociat cu luminozitatea cerului și a văilor face mai primitiv peisajul carpatin.

În mod firesc cei doi scriitori sînt tentați în călătoria pe care o întreprind să cunoască viața culturală și literară a țării pe care o vizitează. Lili Promet și Ralf Parve descriu cu entuziasm Muzeul satului și Muzeul de artă populară din București, castelul Bran, Biserica Neagră din Brașov. Comparațiile și asociațiile înlesnesc înțelegerea fenomenelor noi, de care iau acum cunoștință. Astfel legenda Meșterului Manole apare înrudită cu o legendă veche estoniană, pinzele lui Țuculescu trezesc emoții puternice și totodată se situează într-o serie de impresii familiare din pictura națională. Orice țară trăiește totdeauna și prin oamenii pe care îi cunoști, cu care stai de vorbă, te împrietenești. Dialogul purtat cu confrății români Laurențiu Fulga, Ion Hobana, Iosef Mellusz, Vladimir Collin, Ioanichie Olteanu, a lăsat o amintire puternică în sufletul celor doi scriitori estonieni.

Călătorie în doi este un reportaj interesant și inteligent, o carte de autentică ținută artistică și un cald omagiu adus României, culturii române.

T. N.



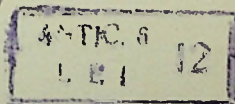
Corectura: LIDA IGIROȘIANU

Tiparul executat la Întreprinderea Poligrafică « Artă Grafică »

8
W

**PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI**

17 1303 572

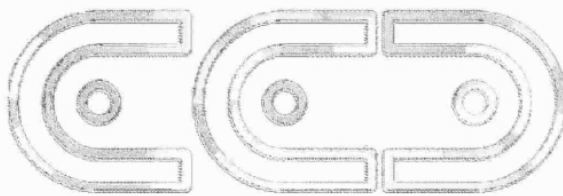


Secolul 20

**REDACȚIA: CALEA VIC-
TORIEI, 115, TEL. 50.64.35
ADMINISTRAȚIA: CALEA
VICTORIEI, 115-TEL. 50.64.30
BUCUREȘTI**

Lei 21

43 804



Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

